أول الكلام

[illegible]

شوقي بغدادي

أعذروني إذا لم أحدثكم عن جميع الدراسات التي يضمّها هذا العدد. والسبب راجعٌ إلى الأفكار، والهموم، والرؤى، والمشاعر التي حرّضها في أعماقي البحث الذي ألفه الشاعر الناقد مصطفى خضر تحت هذا العنوان "النقد والخطاب النقديّ في الفكر العربي المعاصر"!..

لن أطرح هنا بالطبع كلَّ ما فاضت به الأعماق وأنا أقرأ ذلك البحث "الهامّ جدّاً" فالمجال محدود، غير أنني أعتقد أنّ ما سوف أقوله كافٍ لاستنفاد المساحة المخصصة للافتتاحية:

أولاً: أهم مايميّز هذه الدراسة أو البحث جُدّيته وحياده وشموليته، ومنهجّيته النفاذّة المنظّمة، ويظهر هذا واضحاً منذ الصفحات الأولى إذ يطرح الباحث خلفيّات القضية التي يتابعها عبر العوامل الممّهدة لها والدافعة للكتابة عنها ثم ينطلق بأناةٍ وهدوء وعمق -يُحْسَد عليها حقاً- في تقصّي جوانب القضية بين هذا الكاتب وذاك مقترباً شيئاً فشيئاً عبر تقسيمات دقيقة ينظم بها الاجتهادات التي يعرضها من جوهر المسألة أخيراً: أين نحن الآن وفي أي موقفٍ بعد مرور ما يساوي قرناً بأكمله من الدراساتِ والأبحاثِ والسجالات في نقدِ "الواقع العربي-

الإسلامي والخطاب النقدي العام للفكر العربي الذي تصدّى له ومايزال، وهل نحن في طريق التقدّم نحو الحل الأخير الناجع أم أننا مانزال بعيدين عنه كلّ البعد؟!..

لا يقدّم لنا مصطفى خضر إجابات مباشرةً على هذه الأسئلة ولكنه من خلال عرضه الدقيق المنظم والمنهجي لأهم ماقيل في هذا الموضوع يضع أيدينا على المفاتيح وكأنه يطلب منا، التدخل شخصياً، من كل فردٍ منا، أن يجرّب هذه المفاتيح الفكرية، جميعها أو بعضها، فالمشاركة الجدّية الجماعية مهما كان مستواها هي البداية الحقيقية كما يبدو لأيّ من التحوّلات الجذرية المنشورة الهادفة إلى طريق الخلاص.

وربّما لهذا السبب يستخدم الباحث تعبير "التدريب" أكثر من مرّة في مطلع بحثه، وفي السياق العام، وفي الخاتمة. إذ يقول في المطلع مثلاً حول الخطاب العربي النقديّ: "... فهو خطاب يتدرّب على النقد..."، ويقول في الختام: "إنّه يتدرّب على النقد! وتلك هي مهمّته الواجبة والممكنة حتى الآن..."، ويكاد في تدخّله القصير الذي تجسّده الأمنية التالية:"....ألا يتطلّب التدرّب على النقد تدرّباً على الديمقراطية يحوّر الواقع فيؤسس النقد لفرضياته التي لا تعمل فقط على تفسير الواقع، وإنما على تغييره بدلاً من أن تبقى في مستوى الكلام الذي لا يتحرّر إلا بوساطة الفعل، بل لا يتحرّر إلا إذا تحوّل إلى فعلٍ حقاً!..."، يكاد في هذه العبارة يوجز مداخلة طويلة كاملة!...

هذه العبارة التي يختم بها مصطفى خضر بحثه الهام، تكاد تلخص رأيه الخاصّ في القضية التي تابعها طويلاً لدى الآخرين...

لقد كان الخطاب النقدي العربي إذن يتدرّب على النقد، والتدريب كما هو معروف يمثّلُ المرحلة التي تسبق الفعل الحقيقي المباشر، وهو ضروري لكل مفكّر -بل ولاعب أيضاً- إذا أراد هذا المفكرّ، أو اللاعب الرياضة- أن يخوض فيما بعد انتهائه من التدريب مباراةً فكرّية- أو رياضيّة- ناجحة...

والتدريب إذن ليس هو الفعل الحقيقي وإنما هو المقدّمات التي تقوّد إليه، وهنا يضع مصطفى خضر يده على مكمن الجرح في عبارته الختامية، إذ يقترح، وهو محقّ بذلك- أن يكون التدريب على النقد مقترناً بالتدريب على الديمقراطية من دون أن نتوقّف طويلاً عند هذا السؤال المحيِّر الذي لا جدوى من طرحهِ سوى الوقوع في بحران الشكوك والأوهامِ ألا وهو السؤال التالي: "بأيّهما نبدأ أوّلاً.. بالديمقراطية أم بالخطاب عن الديمقراطية؟".. فهو سؤال شبيه بما يقال حول البيضة والدجاجة: "أيّهما هو الأوّل: البيضة أم الدجاجة؟"!...

لا يتدخّل الباحث إذن طويلاً في مناقشة أفكارغيره أوفي عرض اجتهاداته الخاصّة مما يؤكّد صفة التواضع والنزاهة لديهِ كما أشرنا ولاحظنا، غير أن إطلاقِ هذا الحكم على ذخيرتنا الثقافية العربية الضخمة في قضايا "الخطاب النقدي المعاصر" بأنه لا يمثّل أكثر من مرحلة "تدريب"!.. هذا الحكم يبدو لنا على ذكائه حكماً إشكالياً في حدّ ذاته... إذْ هل يمكن في ميدان "التقدّم" الفكري التميز بشكل حاسم دقيق بين ماهو مجرّد تدريب وماهو فعل حقيقيّ؟.. ألا يكون التدريب نفسه في بعض الأحيان نوعاً من الفِعل أو هو الفعل ذاتهِ؟...

إن العقل البشري وهو يمارس نشاطه لا يرتّب الأشياء كلّها معيداً إيّاها -كما نتصور- إلى مراتب أوّلية وأخرى ثانوية وثالثة أساسيّة، فهو حين يقبل على ميدان شائك معقّد مثل ميدان "التخلّف الحضاري" لدى العرب والمسلمين يُقبل بكل قواه وطاقاتهِ وإمكاناته ومايُطرح اليوم من أفكار لا يرميه كلّه وراءه حين يستأنف التفكير غداً أو بعد غد.

وهكذا تختلط الأفكار القديمة بالجديدة والمراحل تتداخل وتتقاطع ومن هنا قد تستمرّ المرحلة التي سميّناها بـ "التدريب" وتطول وتدخل مع مراحل أخرى متقدّمة من دون أن نلاحظ تماماً وبشكل قاطع انقطاعاً حاسماً بينها...

هل يدخل إذن هذا "التدريب، في صياغة البنية الأساسية للنقد العربي المرتجى أم لا؟.. وعندئذٍ ماذا نسمّي تلك البنية سواء أتت عن طريق الممارسة

الديمقراطية أم من دونها أم من خلال النضال في سبيلها، هل نسمّيها بنية جديدة كلّ الجدّة أم أنها بنيّة "هجينة" مولّدة"؟....

لاشك أن مصطفى خضر أقدر مني في الإجابة على هذه التساؤلات... ورجائي أن يصنع ذلك!....

□□□

[illegible]

مصطفى خضر

الفرضيّة التي يحاولها الخطاب العربيّ المعاصر تتوقّع منه أن يكون خطاباً نقدياً، أي خطاباً حديثاً؛ فهو خطاب يتدرّب على النقد، إن لم يكن قد تحوّل في مرحلته الأخيرة، إلى خطاب نقدّي يؤسس في المختلف، وللمختلف وللمغاير، كما يتأمّل أصوله، أعني:هويّته!..

وهو خطاب هادف يوجّهه وضع أمّة أمام مستقبلها، وشروط مجتمع، قياساً إلى تاريخ الغرب والأمّة والمجتمع في الغرب الذي هو تاريخ حداثةِ العالم وتكوين عقله الحديث، وقياساً إلى تاريخ "ذاتيّ" هو تاريخ "فتح" و"علم" لم يبق منهما إلاّ "ذاكرة" معطّلة!..

وكأنّه يستعيد "فرضيّات" مشروع النهضة الأولى، بأنموذجاتها المختلفة والمتعدّدة، شيوخ إصلاح ودعاة تقنية وعلم وممثّلي تنوير وتغيير، اقترحوا أفكاراً وأحلاماً وأشواقاً تعبّر عن رغبةٍ قويّة بالنهضة وبإمكانيّة النهضة، لم تلبث أن تحوّلت فيما بعد إلى حلم بانفجار "ثورةٍ" عربية...

■* لم تكن البذور الفكرية العلمية والعلمانية تابعة لصدمة حضارية وفرتها المواجهة.

ولم تكن "البذور" الفكريّة العلميّة والعلمانية تابعةً لصدمة حضاريّة وفرتها مواجهةٌ مع غربٍ "استعماريّ" أو "امبرياليّ" و"صهيوني" فيما بعد، ويفسّرها "لقاء" مع غربٍ وشرقٍ اشتراكيين، في مرحلة تالية، فقد كان ثمّة "عالمٌ" يتغير دائماً... تتداخل أمكنته، وتتواصل، وتتفاعل، وقوى تنمو في الداخل، وقوى تذبل، وعلاقات إنتاج تتهشّم، ومعاناة بشرٍ تتقدّم بتقدّم الحياة والواقع.. بل إن عالماً قديماً يتآكل بسرعة، ويتشكّل من داخله عالمٌ آخر مختلف قليلاً أو كثيراً، وإذا كانت "سياسات" ماقبل قومية، ضعيفة، ومتأخرّة قد أخفقت في إنتاج مجتمعاتها عبر مشروع "نهضة" أو مشروع "ثورةٍ"، وهُزمتْ بفعل علاقةٍ خاصة بين "الداخل" و"الخارج"؛ فإنّ للأفكار أن تعيد النظر في ذاتها، وللأحلام أن تسائل يوتوبياها، وللأشواق أن تتخلّى عن وساوسها، بفعل الحياة والواقع...

ولذلك كان الخطاب العربي المعاصر خطاب "إعادة نظر" دائماً!

هل كان هذا الخطاب من إفراز "الرضّة" الحزيرانية كما كان الخطاب الحديث والنهضوّي من إفراز "الصدمة" النابوليونيّة، وكانت العلاقة بينهما علاقة قطع ونكوص، فورث عنه استعداداتٍ مرضيّة، واتسم بازدواجيّة مستعصية على الحل بين روح المنافحة وروح النقد، كما يفترض جورج طرابيشي؟(1).

ألم يكن ثمة "رضّة" و"صدمة" دائماً؟ ألم تتكاثر، وتتكاثر، "رضّات" و"صدمات" مفاجئة ومتوقّعة في تاريخ العرب الحديث والمعاصر الذي هو تاريخ من صنع الآخر بمعنى ما، أقحموا فيه، وألحقوا، كما أقحموا، وألحقوا، في تاريخ العالم؟

وكان على الخطاب العربي أن يتأمّل ذاته، وأن يتفاعل، أو يتواصل مع خطاب تنوير وحداثة، دون أن ينفذ إلى شبه قوى وشبه طبقات أو إلى بشر واقعيّين، فهو لم تنتجه نخبةٌ حديثةٌ أو شبه نخبة تمتلك مجتمعات حديثة قادرةً على إنتاجها، تحاصره أصولٌ يفترض انتماءه إليها، ويتناقض معها، كما تحاصره "تطوّرات" حداثةٍ في خطاب غربي يمتلك القدرة على تجاوز ذاته وتخطّيها دائماً، أيّ يمتلك احتمالاتٍ دائمة ومفتوحة علىالنقد بعامّة، وعلى نقد الذات بخاصّة!

ولكن الخطاب العربي المعاصر يتقدّم بمعنى ما، وتقدّمه نسبيّ طبعاً، والتقدّم نسبيّ أيضاً، وممكن أيضاً، كلّما كانت الثقافة

نقدية.

وهو، على أية حال، مشروع خطابٍ يشتمل على ماهو أصوليّ وإصلاحيّ، وعلى ماهو سلفيّ وتوفيقيّ، وعلى ماهو شبه حديثٍ ومُستَعار، وعلى ماهو حديث ومستورد، وعلى ماهو متصالح وضدّي... يعلن تناقضه مع ذاته ومع الآخر، ويعيد النظر فيهما... يخفق وينجح في بحثه عن ذاته من داخل أصوله، ومن داخل حداثةٍ تهجم عليه. ويفتتح أكثر من أفق للاختلاف والمغايرة بحثاً عن هويتِه، عبر علاقة قلقةٍ ومرتبكةٍ بين الذات والآخر!

■* الخطاب العربي المعاصر يتقدم بمعنى ما، وتقدمه نسبي طبعاً.

إنه يتدرّب على النقد حقاً! ومازال أكثر من اتجاه فيه يستكشف عوامل فشله أيديولوجيةً وفلسفةً وسياسةً وإبداعاً، كما أن أكثر من اتجاه ينبّه إلى أنّه بديل، أو إلى أنه هو أوّل الطريق، وفي كلّ مرحلة عاصفة أو شبه عاصفة كان ثمّة اتجاه يريد أن يكون هو أوّل، أو الأوّل، ويرغب في أن يؤسس لمشروع فكر عربيّ معاصر وثقافةٍ معاصرةٍ، وكانت اختياراتُه تتداخل مع اختياراتٍ أخرى بموادها ومراجعها وشعاراتها، تبعاً لعلاقة كلّ منها بذاكرة مرجعيةً بعيدة أو قريبة، وتبعاً لأحوال قوى وشبه قوى واقعيّة. ولعلّه يحاول أن يبني ذاتيّته، وبخاصة عندما يعيد النظر في مراجعه ومصادره ودلالاته الأبستمولوجية والأيديولوجية التي غلّفت وتغلّف شبهَ مشروع حداثةٍ عربيّةٍ راهن، ويبرز فيه أثرٌ أكثر من اتجاهٍ أوربيّ عربيّ أشاعه تفاعل وتثاقف وتجاور وتناقض، كما عكسته ظواهرُ اجتماعيّة وسياسيّة وفكريّة، ارتبطت بصراعات وتحوّلات، كما ارتبطت بتطوّرات العالم وتغيّراته التي أنجزت دون مشاركة العرب حقاً، بل عبر تهميشهم!

ولكن! ألا يختبر حداثته، ويتأمّل علاقته بها، ويقوّمها من داخل موقف نقديّ، يتحوّل فيه النقد إلى جزءٍ من بنيته، ويتحوّل ببنيته نحو تحرير الإنتاج المعرفي والنقدي والإبداعي من كلّ سلطة خارجية تؤجّل خلخلة مفهومات وتشكيل مفهومات واستراتيجيات هي مضادة بمعنى ما: مؤقّتة أو بديلةً!...

النقد أوّلاً! هل هو شعاره مضمراً ومعلناً؟

ولذلك فكلّ ما لا يدخل على نحو مباشر أو غير مباشر تحت "نقد الأمة" أو "نقد الذات" يجب أن يدان، كما يقول الياس مرقص(2)، ولكن! لماذا يدان؟ وكيف يدان؟ الناس -كما يرى بحقّ، تريد المعرفة. والفكر، ولاسيّما الثوري، ينتهي حين لا يخضع مقولاته للنقد، حين لا يفحص مفاهيمه!

*

الخطاب العربي المعاصر يعبّر عن مشروع ثقافة عربيةٍ معاصرةٍ فكراً ونقداً وفلسفة وإبداعاً. وقد تحرّك، كمثل الخطاب النهضويّ من قبل، ويتحرّك الآن في داخل أفضيةٍ متعدّدة ومختلفة، تهدف إلى استعادة التراث وإحيائه أو بعثه واستلهامه وتمثّله أو تبنّيه على نحو نقدي. وتحرّك، كمثل الخطاب النهضوي مستعيناً بخطاب تنوير، وبخطاب حداثة، غربيّين، حاول تمثّلهما وتعريبهما أو تقليدهما، وربما تبيئتهما في بعض تجاربه.

وقد استعان كلّ اتجاهٍ من اتجاهاتهِ بجزء من التراث الذي هو تراثات. كما استعان كلّ اتجاه بجزء من حداثة الغرب التي هي حداثات أيضاً. وكان استهواء هذا الاتجاه أو ذاك بجزءٍ من التراث، أو بجزءٍ من الحداثة ومابعد الحداثة فيما بعد، يعكس وضعاً تاريخياً بشرطه تأخّر، تضاعفه تبعيّة؛ قد يستورد "ألفاظاً" حديثة كما يستورد "الأشياء" الحديثة، وقد "يحدث" أدواتِ دولةٍ هي سلطة فحسب؛ ولكنه لم "يحدث" الأمّة.... لم يحدث الواقع والحياة من الداخل ومن الخارج في آن معاً!

فأين مشكلته إذاً؟

■* الخطاب العربي المعاصر يعبر عن مشروع ثقافة عربية معاصرة فكراً ونقداً وفلسفة وإبداعاً...

يرى بعضهم أن مشكلة المثقّف لم تعد مع الواقع ولا مع الدول والأنظمة، بل هي مع أفكاره بالدرجة الأولى.... وهذا يتطلّب مراجعة العقل لنتاجاته ونقده لأنظمته..(3).

وعندما تكون مشكلة المثقّف مع عقله ألا يعني أنها مشكلة مع واقع، ومع ماينتجه هذا الواقع؟ وهل تنتمي أفكاره إلى واقعٍ هو غير واقع الواقع والدول والأنظمة، بل السلطة، ولأن عقل المثقف ليس هو عقل المثقّف فحسب، بل عقل "الواقع" الذي يرغب في أن يكون مستقلاً، ويحاول أن يكون مستقلاً، وألا يكون تابعاً في عالم هو عالم الآخر حتى الآن، فقد كان إنتاج الخطاب العربي المعاصر فلسفة وفكراً ونقداً تتوزّعه ميولٌ مادية وروحيّة وعقلية وتكاملية وشخصانية ووجودية وروحية تبعاً لتصنيف جميل صليبا للاتجاهات الفلسفية العربية(4) كما برزت فيه ميول ماركسية ووضعية وبراجماتية، وتبرز فيه الآن ميول بنيويّة ومابعد بنيوّية وتفكيكيّة وغيرها. واجتهد أكثر من محاولة في التأصيل الفلسفي والنقدي والإبداعي؛ ربّما كان في مقدمّتها تجربة د.عبد الرحمن بدوي في التأصيل الفلسفي التي اتجهت نحو البحث عن وجوديّة عربية إسلامية تحاور "شطحات الصوفية" و"تاريخ الإلحاد

في الإسلام" و"شخصيات قلقة في "الإسلام وتدرس "الزمان الوجوديّ" وتناقش "الإنسانية والوجودية في الفكر العربي" وتتساءل عن إمكانية قيام أخلاق وجودية"(5).

وسطي تجربته محاولاتٌ فلسفية ونقدية وإبداعية استهوتها الوجودية في مرحلة أشاعت أفكار هيدغر وكيركيغارد وهوسرل وميرلوبنتي وكاموا وغيرهم وسارتر بشكل خاص. وسيبشّر زكي نجيب محمود بالفلسفة الوضعيّة كاستجابةٍ حارة للعلم والعلوم، كان تأثيرها ضعيفاً على الفكر وعلى الواقع، وأخذت صاحبها في أعوامه الأخيرة صحوة، ردّته إلى التراث في كتابه "تجديد الفكر العربي". وستواصل ميولٌ فلسفية ونقدية بنيوية وتفكيكية عملها هادفة إلى تكوين وعي فلسفي ونقدي ضدّيّ، كما في دراسات "مطاع صفدي"الذي ابتدأ حياته الإبداعية والنقدية قومياً وجودياً، وكما في أعمال "على حرب" و"عبد الكريم الخطيبي" و"كمال أبو ديب" وسواهم.

وبالقدر الذي شاعت فيه "فكرّيات" قوميّة انحازت إلى تراثها القومي وتأثرت بأعمال فخته ونيتشه وبرغسون وغيرهم، حاولت "فكرّيات" ماركسية مختلفة أن تؤثّر في تكوين نخبة وشبه نخبة، ونقلت أشكالاً من الماركسية الرسمية وشبه الرسمية والشائعة، ودعا بعض ممثّيها إلى "تعريب" الماركسية وتبيئتها. وظهرت أعمال جادة لحسين مروة ومهدي عامل وصادق جلال العظم وسمير أمين وأنور عبد الملك ولطفي الخولي وطيّب تيزيني ومحمود أمين العالم وغيرهم، وقد تطورت فرضياتها تبعاً لاستجابتها للواقع وللوقائع. كما قدّمت أعمال الياس مرقص وعبد الله العروي وياسين الحافظ أمثلة على نقد الأيديولوجية العربية المعاصرة والأيديولوجية القومية والأيديولوجية الماركسية الشائعة.

ولكن خطاب الأصول كان حاضراً دائماً أيضاً، وتبعاً لعلاقته مع الواقع المختلف اختلف خطاب الأصول من محمد عبده إلى رشيد رضا إلى حسن البناء ومصطفى السباعي وسيّد قطب وغيرهم كثير.....

وكان قد شاع فيه من قبل، كما يشيع فيه الآن، شكلٌ من أشكال النقد؛ بعضه يغلب عليه اضطهاد الذات، وعلى بعضه امتداحها، وعلى بعضه الآخر تدرّبٌ على النقد. فمنذ مطالع الستينات تأخذ انطباعاتٌ نقدّية على الفكر العربي أو التفكير العربي عجزه عن التفوّق على ظروفه، وأنه لا يستطيع أن يكون حراً، ولا يتصوّر السعادة أو المثاليّة في هذه الحياة أو في الإنسان، ولا يدرك كمال الإنسان أو كمال الأشياء، وينزع إلى توحيد القوى في قوّة واحدة، وينكر التعدّد، فيراه ضد الطبيعة والفضيلة، وكما وحّد الإله وحدّ السلطان .. يترقّب قيام الساعة وفناء العالم كوسيلةٍ لتقويم الأخلاق.... إنه فكر اتكاليّ، هارب من نفسه، يرفض أن يكون مسؤولاً عنها! الخ...(6).

ويشطب أدونيس تجربةً فكرية وفلسفية ونقدية حديثة ومعاصرة، بعد أن يتساءل بدهشة عمّا قدمه النتاج الفلسفي العربي الراهن والنتاج الفكري النقدي الراهن ضمن إشكاليات الفكر العربي وخصوصيتها. ويجيب بدهشة أيضاً:

تقريباً لاشيء! فبعضه وصفيّ، وبعضه تعريب وتثاقف، وكلّه يتحاشى البنية الدينية والمعنى المسبّق، حيث تكمن أسس الثقافة في المجتمع العربيّ. وكأنّ معياره هو مواجهة البنية الدينيّة والمعنى المسبّق. فالفكر العربي –فلسفة أو نقداً– إذا أراد أن يتأسّس أولاً، وأن يكون من ثمّ جديداً، لابدّ أن يبدأ بتحرير النّص الأوّل من مسبّقات النصّ الثاني...(7)، ولِمَ لا يبدأ بتحرير وعي البشر الواقعيّ وبتحرير حياة البشر الواقعية من شروطهما غير العادلة التي تدفع بشكل من الانتماء إلى البنية الدينية في بعض الأحيان، أو في أحيان كثيرة، كما تدفع إلى تقبّل أشكال من الحداثة الساذجة أو الرثّة في أحيان كثيرة، أو في بعض الأحيان...

إن تحرير النصّ الأول، أو التحرّر من النصّ الثاني يتطلّب تحرير الواقع بما هو تحرير للوعي..واستيعاب ما ينتجه العقل الحديث من عقلانية، موضوعية وفعالية يفترض تحرير المجتمع. ولا يكفي أن نرى في الماركسية النظرية النقدية للغرب الحديث، والنظرية المعقولة الواضحة النافعة لنا في الدور التاريخي الذي يحياه، كما يرى العروي، إذْ حكم على السلفيّة والليبرالية والتكنوقراطية بالسطحية والفشل....(8). ولابد من تأمّل علاقة هذه النظرية المعقولة الواضحة النافعة بحياة عربية غير معقولة وغير واضحة وغير نافعة!

ويؤكّد د.محمد عابد الجابري ارتباط الخطاب الفلسفي العربي المعاصر الصريح بالتيارات اللاعقلانية في الفكر الأوروبي المعاصر، بل بأكثر الجوانب لاعقلانية منه، بالإضافة إلى تجاهله القطاع الفلسفي العقلاني في التراث... بل إنه يحكم على هذا الخطاب، كلّه، بالفشل...(9) وكأنّه يتجاهل علاقة هذا الخطاب بخطاب عصر التنوير وعصر العقل والحداثة الغربي بل علاقته بالخطاب الماركسي الأوربي بشكل خاص، كما يتجاهل علاقة الخطاب الماركسي العربي بجزء من التراث، هو جزء عقلاني وماديّ بمعنى ما!...

■* مشكلة المثقف لم تعد مع الواقع ولا مع الدول والأنظمة، بل هي مع أفكاره بالدرجة الأولى.

هذه أمثلة، وغيرها كثير، تدلّ على أن خطابنا النقدي العربي مازال يتدرّب على وعي ذاته، أي على نقد ذاته... فهل نحكم عليه بالإخفاق أو العطالة؟

إن بعضه يدعو إلى نقد جذري، وبعضه يدعو إلى نقد مزدوج على حد تعبير عبد الكريم الخطيبي وسواه، وبعضه الآخر يدعو إلى نقد حضاري شامل على حد تعبير د.هشام شرابي. وكلّه يشعر بالحاجة إلى عون النقد والوعي النقدي بالقدر الذي نحتاج فيه إلى العلوم المختلفة وتطبيقاتها. ولكن شعار النقد الذي يطلقه خطاب ينتمي إلى حداثة ما، أو يريد أن ينتمي إلى الحداثة لا يعني أن هذا الخطاب يعبّر حقاً عن "اهتمامات" الجماعة، أو الكتلة الاجتماعيّة التي تطمئن إلى "يقين" يقدّمه تصوّرها التقليدي للعالم، وتتصالح مع "فكريّات" و "تقاليد" سلفيّة يوفّرها "تديّن"، شعبي أو شبه شعبيّ تغذّية مللٌ ونحل وطوائف وفرق ، وتخرج منها دائماً نخبه إسلامية وشبه نخبة، رسميّة وغير رسميّة وشبه رسميّة، بالحلول التي تصلح بها دنيا النّاس، مرجعها مطلقات النصّ الدينيّ الأوّل وشروحه وهوامش شروحه، وهو مرجع لا يتعارض مع تفاعل هادف، مباشر وغير مباشر، مع ما ينتجه الغرب، وتقابل النخبة وشبه النخبة الأصولية نخبةً وشبه نخبة حديثة وشبه حديثة مرجعها نصوص حداثةٍ غربيّة لم تنفذ آثارها إلى وجدانات كتلة اجتماعيّة؛ تنظر إلى الحداثة، وبخاصة فيما يتّصل بإنتاجاتها الماديّة، كمحض فرجه!

■* خطاب الأصول كان حاضراً دائماً أيضاً، وتبعاً لعلاقته مع الواقع المختلف اختلف خطاب الأصول.

وبين نخبة وشبه نخبة تنتمي إلى أصول هي جزء من الأصول "ونخبة شبه نخبة تنتمي إلى حداثةٍ هي بعض الحداثة تتكلم على صراع، يتقدّم أو يتراجع، يتسارع أو يؤجّل، ينفجر أو يهمّش، تبعاً لآليات سلطةٍ تستبعد التعدّد والحوار، والإصغاء للذات وللآخر، وتنمية الذات كجزء من تنمية الآخر، وتنمية النقد الذاتي، بقدر تنمية النقد، بدلاً من أن يبقى النقد مجرّد شعار !

يحدّد د.أنور عبد الملك، وغيره أيضاً، وجود تيّارين فكريين رئيسين وكبيرين في الحياة الثقافية العربية: الأصولية الإسلامية والعصريّة الليبرالية. وتتمثّل نقطة انطلاق التيّار الأوّل في الفكر الإسلامي الذي يستوحي الإسلام بالعودة إلى مصادره الخالصة التي تسمح بإقامة حوار مع العصر يستخدم العقل السليم، مهما اختلفت تنويعاته. والتيّار الثاني نقطة انطلاقه في جوهرها الحضارة الغربية، ويهدف إلى خلق مجتمع عصري، ينفتح على التقدّم، ويضمّ أيضاً اتجاهات مختلفة....(10).

وقد يضمر العنوان الفرعيّ لكتاب د.برهان غليون (اغتيال العقل) فرضيّة ترى أن محنة الثقافة العربية تحددها علاقةٌ ما، أو يعبر عنها صراع مّا بين السلفيّة والتبعيّة، وكان قد استخلص أن حركتي البحث عن الهويّة واكتشافها والاندفاع وراء الحضارة وتأهيلها حركتان أصيلتان تكمّلان الواحدة منهما الأخرى واستمرار تعارضهما هو مظهر من مظاهر عجز كلّ منهما عن تحقيق الذاتيّة... وفي صراعهما، ومنه تتبع إمكانيّات تحوّل الحضارة إلى مدنيّة... ولكن ما معيار "أصالة" كل منهما؟ وهل يتطابق البحث عن الهويّة واكتشافها مع ثقافة موادها أجوبة جاهزة ومغلقة، أم ينفتح على مشروع ثقافةٍ، تدمّر أجوبتها، وتنتج أسئلتها المختلفة، مادامت الذات هي الوعي، والثقافة هي وعي الذات بالنسبة للجماعة، على حد تعبيره! ومتى تتحوّل الجماعة إلى متّحدٍ اجتماعي يستمرّ في إنتاج هويّته ووعي ذاته، بالمقارنة مع جماعةٍ تكتفي بتداول ثقافة مُنتجة ترى فيها هويتها، وتعيد إنتاج ذاتها على صورتها؟

يطرح د. برهان غليون شعاراً مفاده: لا، لتدمير الهويّة، لا، لفصل العرب عن العالم. وكأن الشعار ينظر إلى الهويّة كمعطى مطلق ونهائي، مع أنّه، يلاحظ كما يفعل غيره، أنّ الحداثة عمليّة مستمرّة عندنا منذ قرنين، وعلى الرغم منّا، ولا يمكن الاختيار بينها وبين غيرها.ويقرّر أن الجدال بين التراثيين والتحديثيين هو الميدان الذي برزت فيه خصوصية الثقافة العربية.
وخلاصة قوله في الحداثة: إن أصل التخلّف لا ينبع من استمرار وجود التراث وعزله لنا عن غيرنا، وإنما من بقاء هذه الحداثة غريبة ومغرّبة أي أداة تفكيك وتقسيم ونفي للذات....(11). ولكن هذا التراث، الذي هو تراثات عزّزتها أكثر من سلطة، واستعانت بها، بين مرحلة وأخرى، كان أداة تقسيم وعزلٍ وضياع حتى الآن.

وماشبه الحداثات التي اقترحت علينا من خارج، منذ قرنين، إلا الوجه الآخر والمختلف لشبه التراث التي تؤجّل عمل الحداثة فينا من داخل!..

■* منذ مطلع الستينات تأخذ انطباعات نقدية على الفكر العربي أو التفكير العربي عجزه عن التفوق على ظروفه.

قد تكون التراثات عامل تعدّد وتنوّع من داخل"هوية" ينجزها الاشتغال على الذات، أو النقد، على أن تتحوّل حداثات وشبه حداثات إلى موضوع للنقد أيضاً، بدلاً من أن يكون كلّ منهما مصدر تقسيم وانقسام أو مصدر صراع زائف، يقنّع سلطة تأخّرٍ وتأخر سلطة، فتحتمي بالتراث قوى وأشباه قوى كمرجع "مقدّس" وهو الإنتاج الدنيوي، كما تحتمي بالحداثة وشبه الحداثة، التي هي دنيويّة أيضاً، وتحوّلت إلى وثن أو شبه وثن يخدم مصالح هذه الفئة أو تلك:

في كتابه (الخطاب العربي المعاصر) يرى د.الجابري أن الحاجة تدعو اليوم أكثر من أيّ وقت مضى إلى تدشين عصر

"تدوين جديد"، تكون نقطة البداية فيه نقد السلاح، أي نقد العقل العربي... وأنه لابدّ من حضور "الأنا" العربيّ حضوراً واعياً، حضوره كذات لها تاريخ، ذات لها فرديّتها وتناقضاتها وسيرورتها الخاصة.. بل إن "نقد الآخر، عنده، شرط لوعي الذات الذي هو شرط لاكتساب القدرة على التعامل النقديّ مع الآخر. وكان قد أشار إلى أن مايجب البدء به، وهو معرفة الذات أولاً وفكّ إسارها من قبضة النموذج السلف حتى نستطيع التعامل مع كلّ النماذج تعاملاً نقدياً...

وتدشين عصر "تدوين جديد" شعار يبدو جميلاً، ومتفائلاً وغامضاً أيضاً، فمنذ مشروع النهضة الأوّل ثمة تدوين وتدوين بمعنى ما، يضمر محاولة لوعي الذات أو يفصح عنها، وثمة نقد بعامة، وثمة تعامل نقديّ مع الآخر من وجهة نظرٍ إصلاحية، وترغب في أن تكون جديدة.

قد يشبه عصر تدوين جديد تلك الثورة التي آن أوانها -كما يفترض مطاع صفدي- هذه الثورة المولّدة لعصر التنوير الحقيقيّ والمعبّرة عن كون الأمّة تعيش مناخ الانبعاث الحقيقي. والتي تدفعه للتساؤل عن السبب الذي جعل النهضة العربية الجديدة تعجز عن توليد ثورة رشديّة ثانية، أو عن تحقيق عصر تنوير عربي، لم يعرفه جلّ العرب حتى وهم يلجون عصر الثورات السياسية اللاهبة... النهضة الحديثة لم تمرّ إذاً بمرحلة عصر التنوير، كما أن وعي النهضة ينتكس، ويلجأ بعد كل هزيمة إلى نظام أنظمته القمعية على حدّ تعبيره، أي اللاعقلانية الغيبيّة وتجسيدها السياسي في التسلّط الأبويّ القمعيّ....(13).

هل هناك علاقة بين تدشين عصر تدوين جديد عند الجابري وتحقيق عصر تنوير عربي عند مطاع صفدي؟ وإلى أي مدى يمكن أن يشتمل الأنموذج السلفي على اللاعقلانية الغيبية؟

يتساءل صفدي في موضع آخر إن كان ثمة مفرّ حقاً من أن يأتي العقل العربي نفسه عبر ما يأتي به العقل الغربي نفسه كذلك.

ولكنه يعتبر قصّة العقل الغربي مع ذاته ليست أمثولة للآخرين أو نموذجاً للتقليد أو بضاعة للاستيراد والتبادل، وإن اعتبرها قابلة لأن تكتب بغير حروفيّتها الأصليّة، كما أن نقد العقل الغربي هو نقد للعقل العربي، لأننا نقرأ فيه ماكان ينبغي لنا أن نكتبه... الخ وفقاً لأسلوبه الخاص في التعبير.

ويشير إلى أن السؤال الفلسفي هو المركزي، هو المركز في عصر الحداثوية البَعْديّة، ويخرج السؤال من كونه سؤالاً فلسفياً، إلى أن يكون سؤال الفلسفة، ولكن السؤال العربيّ عنده ليس بَعْدُ سؤالاً في السؤال... ليس هو بعد لماذا؟ وغياب السؤال العربي، على هذا النحو، يعني أن يستمرّ في الإصغاء إلى سؤال الفلسفة الذي هو سؤال العقل الغربي!

ويعيد فشل المشروع التنويري في الغرب أو عدم اكتماله في الغرب إلى انفصالٍ في استراتيجيّة المعرفيّة، إذ لم يبق منه إلا طوباويته التي قد تحرّك بعض القلق من حين إلى آخر لدى نخبة ثقافوية متعزلة...

بالإضافة إلى استيعاب كلّ يوتوبيا ثقافويّة تلمع في بعض خلايا التمرّد الاجتماعي من قبل أيديولوجيا التقنية!

أمّا التنوير العربي المعاصر فقد سقط -كما يرى- في أسطرة التنمية كإجهاض منظّم لمولد النهضة، إذ ارتبطت عضوياً بالثروة النفطية، وطمست حقيقة التحدّي التاريخي الذي كان على المشروع الثقافي العربي أن يتصدّى له...الخ(14).

■* يطرح برهان غليون شعاراً مفاده: لا لتدمير الهوية. لا لفصل العرب عن العالم.

وكأنّ نقد العقل الغربيّ هو شعار كمثل نقد العقل العربي، يفترض على نحو ميتافيزيقي عقولاً كليّة ومجرّدة ومطلقة ونهائية تتمايز بأنظمة يمكن أن تستكشف، فنفاضل بينها من خارج علاقتها بالواقع وتطوّراته وبالقوى الواقعيّة وصعودها وهبوطها... وكيف يتوقّع من فرضيّة كفرضيّة العقل الغربي أو العقل العربي أن تخدم نقد الآخر أو نقد الذات، وبخاصة عندما نسلّم بأن كلاً منهما إنتاج عصر مختلف وقيم مختلفة، وعالم مختلف في عالم هو حتى الآن عالم الغرب أولاً!

يتفاءل بعض أنصار الحداثة وما بعد الحداثة أيضاً، فيقرّر أن الحضارة السلفيّة أصبحت شظايا، فتفتّت، وتهشّمت أمام العقل الغربي المتحفّز... بل إن اللغة السلفيّة شاخت، وشمس الشاعريّة القديمة أفلت -على حدّ تعبير د.سامي أدهم- وأصبح الجديد يدقّ أبواب الشرق بأسره منذراً متوعّداً ومشفقاً على أمجاد غابرة وحضارة سالفة... وكأنه يكفي أن تتغيّر الكائنات الذهنيّة بتغيّر المعاني على المستوى الانطولوجي -كما يرى- لتعكس منظورات جديدة في الإبداع والتجديد، ولتهجم على الحداثة ومابعد الحداثة، مع أن الوعي الشرقيّ المبهور يحاول لملمة وإنقاذ مايمكن إنقاذه من حضارة انتفخت وانفجرت غداة الثورة الفرنسية، على حد تعبيره أيضاً.(15) ومع ذلك فالعقل العربي لم يعثر على ذاته من خلال الحداثة، ومابعد الحداثة!..

في مناقشة فرضية د. الجابري التي تدعو إلى تدشين عصر تدوين جديد يجد جورج طرابيشي أن الحاجة تدعو إلى استئناف جديد لعصر النهضة. ويتعيّن على العقل العربي في طور تكوين جديد له أن يعمل في اتجاه انفتاح نقدي مزدوج على الماضي، كما يتمثّل بالتراث، وعلى المستقبل، كما يتمثّل بالعصر.

ومامن شيء هو برسم التدوين، بل كلّ شيء برسم إعادة الإنتاج وإعادة الاختراع... والسبيل إلى إيجاد صلة نسبٍ بين العقل العربي والحداثة يراها في موضعة العقل العربي في سياقه المعرفي، وإخضاعه في بنيته الماضية والحاضرة لعمليّة نقدٍ ذاتي مماثلة لتلك التي أخضعت أوروبا الحديثة نفسها لها...الخ(16).

ألا يستدعي هذا النقد الذاتيّ أن نتأمّل الشروط والعوامل التي أهّلت أوروبا الحديثة، وأهّبتها لنقد الذات، وأن نناقش أوضاع النخب وأشباه النخب والقوى وأشباه القوى التي هي قادرة على إعادة النظر في ذاته وتقويمها ونقدها. وهل تختلف فرضيّة استئناف جديد لعصر النهضة، عن فرضيّة تدشين عصر تدوين جديد أو فرضية عصر أنوار عربي، مادامت هذه الفرضية أو تلك تدعو إلى نقد مزدوج، قوامه الرئيس نقد الذات ونقد الآخر؟

يقترح د. هشام شرابي مفهوم النقد الحضاريّ، كفكر يناهض أيديولوجية الفكر "الثوري" القديم وغيبيّات الفكر الأصولي النامي. وتتمثّل بداياته في الفكر النقدي الديمقراطي. وتكمن مهمّة هذا النقد الحديث وقدرته على تغيير الفكر، وفقاً لتعبيره، برفع مستوى الوعي الفردي والجماعي إلى مستوى النصّ النقدي الجديد وخطابه العلماني الجديد.ويتطلّب مشروع النقد الجذريّ إجراء تغيير أساسي في الفكر المسيطر والموضوعات والأشكال التي يتناولها، ويركزّ عليها، وليس نقده فحسب. ويتوقّف عند ثلاث ظواهر تكمن في صميم مايرمي هذا النقد الحضاري إلى كشفه: الحداثة وقضيّة المرأة والحركات الاجتماعية.

■* قد يشبه عصر تدوين جديد تلك الثورة التي آن أوانها.

هكذا تختار نخبة أو شبه نخبة شعار النقد الذاتي، إذا اختارت أن تنتمي إلى الحداثة ونصّها الغربي وأنموذجها الثقافي الغربي، ويبقى انتماؤها من الخارج، وفي مستوى الكلام،لا الفعل، مادام ثمة واقع تاريخي وتاريخ واقعي يعبّران عن علاقة الكتلة الاجتماعية بالأصول، التي هي أصول "مذاهب" و"فرق" قبل أن تكون أصولاً تنتمي إلى النصّ الأول. ويعيد إنتاج وعي سلفي بالأصول يمثّل "أزمة" عقل اصطلح على تسميته عربياً–إسلامياً أوإسلامياً عربياً وإسلامياً وعربياً. وكأن قطيعة أبستمولوجية أو أنطولوجية غير ممكنتين بعد بضعة قرون من الفوات والتأخّر، وسرعان ما يتحول كلام "الأصول" إلى مستوى الفعل، تجسّده جيوبٌ وحركاتٌ اجتماعية تهدف إلى الانتقال بالأصول من رموز إلى مؤسسة وقوّة وسلطة، سواء ألجأت إلى الحكمة والموعظة الحسنة أم اندفعت إلى آليات قمعيّة؛ وسواء أكانت سلفية محافظة أو إصلاحية أم كانت قمعية أو جهادية!..

ولنتأمل شجرة الأصول بفروعها جيّداً، فإنّها نامية حقاً في بيت ومدرسة ومؤسسة شبه قديمة وشبه حديثة... ولنلاحظ أيضاً أنّ حداثاتٍ وشبه حداثات تشيع، بلبابها وقشورها، في المكان العربيّ، تقتحمه، وتقتحم حياة البشر الواقعيّة.

وكي لا يبقى النقد أو النقد المضاد في مستوى الكلام يفترض الجميع أن الواقع هو الواقع أولاً، وأن النيّة الطيّبة أو الرغبة المشروعة قد تزّينان لنا واقعاً ما وتاريخاً ما ومستقبلاً ما، ولكنهما لا تصنعان واقعاً مختلفاً وتاريخاً مختلفاً ومستقبلاً مختلفاً. وقد كانت الأصول حاضرة دائماً، وستحضر أيضاً، على نحو غير عادل، بالقدر الذي تقرّض فيه أنموذجاتُ حداثةٍ وشبه حداثة، صُنِعت من خارجنا، ودون مشاركتنا.

وإذا لم تتحوّل الأصول إلى تراث، أي محض تراث، وإذا لم نمتلك تراثنا كلّه، فكيف ننجز حداثتنا التي هي جزء من حداثة العالم؟

قد يتكلّم بعضنا على إخفاق هذا الخطاب أو ذاك، وعلى إخفاق هذه الأيديولوجية أو تلك؛ وكأن الإخفاق موضوع ثقافةٍ أو موضوع وعي فحسب، أو كأن الإخفاق في مستوى الكلام... وهل يكفي أن نعلن عن إخفاق هذا الفكر "العربي" أو ذاك "الوعي" العربي حتى نؤسّس لهويّة أو ننخرط في حداثة، مادام الفكر والوعي "موضوع" إنتاج وعلاقات إنتاج وقوى وسلطات، ولم يتحوّل إلى "ذات" تجسّد الأمّة، التي هي موضوع "نقد" و"نقد الذات" أيضاً!

■* يتفاعل بعض أنصار الحداثة ومابعد الحداثة أيضاً، فيقرّر أن الحضارة السلفية أصبحت شظايا....

أيكون وعي الذات بالاندماج مع الآخر، الذي هو الغرب والحداثة، أم يكون بالقطيعة على نحو ما معه؟ وكيف يقيم النقد علاقته مع الواقع على نحو يمتلك فيه التراث كلّه بقدر ما يمتلك حداثته؟

يتجاور النقد الذي ينتمي إلى الأصول مع النقد الذي ينتمي إلى الحداثة في فضاء خطابنا العربي، ويقترح كلٌّ منهما ظواهره وأشكاله وتظاهراته وأقنعته، ويعيد إنتاجها بين مرحلة وأخرى.

وقد يكون للأصولية خطابها المعلن الرسميّ وشبه الرسمي والشعبي الذي يتوقّع أن يجابه هجمات حداثة طاغية، ويعدّ لها،

ويكيّفها.

كما كان لها أنموذجها النقديّ في هذه المواجهة!

في كتاب صغير الحجم، وعنوانه (منهج النقد عند المحدّثين مقارناً بالمنهج النقدي الغربيّ)(18) يرى الكاتب أن منهج البحث الغربي في العلوم الإنسانية تبلور -منذ القرن الثامن عشر في وسط بعيد كلّ البعد عن الوسط الإسلاميّ، وإن كانت جذوره ترجع إلى اتصال الغرب بالشرق عن طريق الأندلس وصقلية والشام ومصر، وبخاصة في أثناء الحروب الصليبية، إذا أخذ الغرب المنهج العلميّ التجريبي ومنهج الحديث ومنهج أصول الفقه عن المسلمين. ولكن منهج البحث الغربي الحديث نبت، على حد تعبيره، في أحضان النزعة اللادينية العلمانية، ولذلك فهو لا يعترف بما وراء الطبيعة لعجز الحضارة الغربية عن تصور الإنسان بشموليّته. ويفسّر هذا العجز نظرياتٌ ذات تفسير أحادي كالاقتصاد عند ماركس والجنس عند فرويد والتفسير القومي الاستعلائي...الخ.

منهج الغرب قائم على الإلحاد، ولا يسمح بالكلام على الإرادة الإلهيّة أما منهج البحث الإسلاميّ فيرتكز على الإيمان بالله وعالم الغيب وعالم الشهادة، ويقرّ بالمشيئة الإلهية، ويعترف بالجوانب الروحيّة، ويراعي الفطرة، ويقرّ بالغرائز، ويتّسم بالموضوعيّة، ويبتعد عن الاستعلاء القومي... وهي ضوابط وسمات تميّزه من المنهج الغربي برأيه. ولكن استيعاب المنهج الإسلاميّ أصعب لأنّ المسلمين قصّروا في الكشف عن مناهج النقد عند السلف، فلم يستقرئوا مناهج المحدّثين بصورة تفصيلية، علماً بأن منهج المسلمين النقدي لا يقتصر على منهج المحدّثين، وإنما يضاف إليه منهج الأصوليّين....الخ.

المدرسة التاريخية أو الاجتماعية في تفسير النص تقترب في رأيه ممّا كان عليه الأحناف في فقههم، مع مراعاة للعرف وأخذ بالاستحسان، وتقترب من مدارس فقهية تأخذ بالمصالح المرسلة التي توسّع فيها ابن تيمية وابن القيّم، وأخذ بها المالكيّة.... وقد سبق المنهج الإسلامي إلى تحليل شخصيّة الرواة ودوافعهم، كما استخدم المحدّثون منهج الشك منذ القرون الأولى للهجرة بالإضافة إلى اشتراط الملاحظة العلميّة والمقصودة والمباشرة مع سلامة الحواس وقوّة الذاكرة... بل إن المنهج الإسلامي في التعامل مع النصّ يحقّق تفوقاً على منهج البحث الغربي في الدراسات التاريخية، حيث لا يمكن الحصول على شهود عيان فيلجأ إلى التخييل....الخ.

وفي مقدّمة ابن الصلاح الشهرزوري (ت 643) اكتسب المنهج النقدي ثباتاً في عناصره، ساعده على القول بإغلاق باب الاجتهاد، وفي الحكم على الأحاديث والاكتفاء بقول المتقدّمين لعجز المتأخرين. وقد حظِيت مقدّمته بشروح ومختصرات وتعقيبات!

وقد استقرّ منهج البحث الإسلامي قبل منهج البحث الغربي متمثّلاً بمؤلفات دقيقة في مصطلح الحديث وعلوم أصول الفقه وفي كتب المنهج التجريبي، كما وضعها علماء الطبيعة المسلمون....

ولذلك، كلّه، يستغرب د. العمري أن يشيع في معظم الجامعات الإسلامية مناهج النقد الغربي بدلاً من المناهج النقدية الإسلامية! وهي المناهج القائمة على الإيمان بالله، والتي استقرت منذ عشرة قرون محققة السبق على حضارة غريبة نظرياتها ذات تفسيرٍ أحادي، ولا تعترف بالجوانب الروحيّة؟

ألا يكفي أن تستعاد تلك المناهج، ويدرك تفوّقها على مدارس الغرب الحديثة والمعاصرة، ولا علاقة، عندئذٍ، للفكر أو النقد، بالحياة وبالتاريخ وبالواقع مادام قد أغلق باب الاجتهاد، وتمّ الاكتفاء بقول المتقدّمين لعجز المتأخّرين!

الأصول أوّلاً! هذا هو شعار الخطاب الذي ينتمي إلى الأصول! ولكلّ أصوله في داخل الأصول!

وثمة أصوليّ يستعيد منهج المحدّثين النقديّ. وثمة أصوليّ يدعو لاستعادة العقلانية الرشديّة متقلّعاً بحداثة ما.

وثمة أصوليّ من نوع آخر يستكشف في وثيقة الموادعة هاجساً علمانياً. وثمة أصوليّ يبني حداثته الإبداعية على إنتاج الصوفيّة. وثمة من يكتشف في التراث يميناً ويساراً، ومن يجد فيه بواكير اشتراكية أو نزاعات ماديّة، ومن الملاحظ تكيّفه مع الرأسماليّة...

■* هل تختلف فرضية استئناف جديد لعصر النهضة عن فرضية تدشين عصر تدوين جديد.

وهي طريقة في التفكير يمتلكها جزءٌ من التراث، أو تهدف إلى أن تمتلك جزءاً منه. والتراث هو تلك التراثات كلها تنفتح على التعدد والاختلاف، وتؤسّس لهويّة قوامها التنوّع والتمايز والمشاركة من داخل الوحدة، أو باتجاهها!.

***

عنوان آخر يثير الانتباه والاهتمام أيضاً هو كتاب (العقل العربيّ ومناهج التفكير الإسلامي) يستخلص، كمثّل دراسات كثيرة

مشابهة، أن نجاة الأمة العربية يتطلّب أن تستمسك بدينها ولسانها ومنهج تفكيرها العلميّ، لتحقيق تقدّمها في مجالين: الأوّل تطبيق الشريعة بحيث تعود الوحدة القانونية حول الدين ولسانه وأخلاقه وأهدافه فتجمع بين أفراد المجتمع، وتؤلّف بين قلوبهم. والثاني إحياء اللغة العربية الفصيحة بالعودة إلى تحفيظ القرآن الكريم من أوّل تباشير الوعي والنطق عند الأطفال حتى آخر مراحل التعلّم في الجامعات والأزهر، وهو الطريق الوحيد لاستعادتها وإحيائها....

ويجد كاتبه أحمد موسى سالم في علم الأصول، الذي أعاد الشافعي صياغته وتقنينه، الموقف الذي يتجاوز عتبة الرفض للباطل الفلسفيّ اليونانيّ إلى الرحبة الواسعة التي تقوم عليها قواعد المنهج القرآني العلميّ في التفكير، وهو المنهج الذي تعلّمت منه أوربا نفسها في فجر خروجها من عصور جاهليّتها الفلسفيّة التجريديّة الميتافيزيقية، على حدّ تعبيره!

ولذلك يجزم بأن "العقل العربي" المؤمن لا يقبل أن يتفلسف بأيّ وجهٍ من وجوه الفلسفة القديمة الحديثة، سواء أكانت هنديّة شخوصيّة عدميّة حلوليّة أم كانت أوربيّة ظنيّة عدوانيّة، مهما ألمت به الغفلات، وألحّت عليه الضلالات. ومانسبة الفلسفة، إلى الإسلام إلاّ افتراء على الله وتناقضاً مع الإسلام. وقد تمّت في غيبة التدبّر لكتاب الله وتدهور النطق باللسان الذي نزل به كلام الله!

ويمكن التوقف، برأيه، عند أدلّة علميّة ومقارنات لغويّة ولمحات تاريخيّة، تؤكّد أن "العقل العربي" علميّ في برهانه، وكونيّ في رؤيته، وفطريّ في بصيرته، ويقيني في دعوته، واجتماعي في حكمته، وسلميّ في غاياته....الخ!..

العقل العربيّ إذاً -كما يرى سالم- هو العقل الإسلامي المؤمن لسانه عربي نزل به كلام الله، ومنهجه قواعد المنهج القرآني العلمي الذي تعلّمت منه أوروبا في فجر نهضتها. ويكفي تطبيق الشريعة وإحياء اللغة العربية الفصيحة لتحقيق الذات العربية المؤمنة التي لابدّ أن ترفض الغرب حضارة وعقلاً، فلا يجوز نقل سلوك الإباحيّين بحجّة ماعندهم من العلم والتكنولوجيا إلى أرض الأخلاقيّين المسلمين المتطهّرين... وبخاصة بعد أن تسارع الانهيار إلى الحضارة الأوروبيّة المعاصرة بمجتمعها الإلحادي الشيوعيّ أو بمجتمعها العلماني الغربيّ(19).

■* ثمة من يختار شعار النقد الذاتي كي ينتمي إلى الحداثة ونصها الغربي.

هكذا يكرّر الأنموذج الأصوليّ فرضيّاته، وإن اختلفت ميوله ونزعاته واتجاهاته التي تلتقي على مفهومي العودة إلى الإسلام القويم ورفض الحضارة العربية. وسيشكّل هذان المفهومان محور تفكير الأصولية الحديثة والمعاصرة ومحور عملها أيضاً. وستكون مرجعيّتها الحقيقية أصولاً تالية للنصّ الأوّل وهوامشٍ على الأصول، وهي جزء من التراث، لا التراث كلّه، تمثّل إسلاماً هو جزء من الإسلام الذي يشتمل على إسلامات أنتجها، وينتجها، تاريخ واقعي مشخّص، هو تاريخ بشرٍ وصراع قوى. وما الأصول وهوامشها، ذاكرةً ومرجعاً، بعاملٍ تقبّلٍ للتطورّات الكبرى التي تعصف بالعرب وبالمسلمين وبغيرهم في العالم، وليست بعامل تكيّفٍ وتكييف، وإن كانت مصدر قلقٍ وجاذبية لجيوب اجتماعية مختلفة، شعبيّة وغير شعبيّة، تمنحها بعض اليقين وبعض الأمل في برهة تفتقر إلى يقين وأمل!

•

إذا كان فكر "الأصول" يعني بخطاب الأجوبة منذ مشروع النهضة الأوّل وحتى الآن فإنّ خطاباً نقدياً أو مشروع خطابٍ نقديّ، يحاول منذ بضعة عقود، أن يتناول أيديولوجية النهضة بالدراسة وبالنقد، ويحاول أيضاً أن يفكّك "فكرَ" الثورة أو "التقدّم" بالإضافة إلى تحليل الأيديولوجيا القوميّة والأيديولوجيا الدينيّة، وسينتهي هذا النقد الإيجابي والفّعال إلى نقد العقل الإسلاميّ أو العقل العربيّ أو العقل العربيّ الإسلاميّ.

ويمثّل عمل الياس مرقص في كتابه (نقد الفكر القومي) مدخلاً إلى وعي الذات ونقدها، أو إلى (نقد الأمّة) (20) بالقدر الذي يشكّل نقده الماركسيّة في نسختها الستالينية والسوفياتية والعربية مدخلاً إلى تبيئة الماركسيّة وتعريبها.

وفي كتابه يعني بالفكر القومي الفكر العربي المعاصر الذي هو امتداد لأفكار روّاد النهضة العربية، من حيث قوله بالعرب أمة واحدة، والدعوة إلى إقامة وحدة عربية شاملة، واعتبار القومية العربية وجوداً جوهرياً.... وينطلق من مفكّرٍ هو فيلسوف الفكرة القومية العربية، وأكثر المؤلّفين القوميّين رواجاً، فيتناول النظريّة العامّة للحصري، كنظرية قوميّة في الإنسان والمجتمع، تؤكّد بعكس الماركسية، أن القوميّة هي العامل الأقوى في علاقات البشر وتسيير المجتمع، وتحدّد الأمّة وعوامل تكوينها باعتمادها عاملي اللغة

والتاريخ، لأن الوطنيّة والقوميّة لا تنشأ من منفعةٍ، فالمصالح الاقتصادية نسبيّة برأيه. وفي كتابيه (ماهي القومية 1959)، و(حول القومية العربية 1961)، تحلّق القومية فوق التاريخ، فالعقل ينتج عن اللغة والمجتمع أيضاً...

اللغة عامل أوّل، والتاريخ عامل ثانٍ.

ويرى مرقص أن نظرية تعادل القومية واللغة عاجزة عن طرح مسألة اللغة القومية؛ كلغةٍ لها تاريخ، وليست خارج الاقتصاد والدين والدولة.... وعبر مناقشة أمثلةٍ تاريخية خاصة بدور اللغة يستخلص أن هناك عوامل أخرى لها دورها الخطير في تكوين الأمم وقيام الدولة العصرية، أوّلها الأرض التي هي العامل الأوّل في الإنتاج الاقتصادي والإطار الطبيعيّ للإنتاج وعلاقات الإنتاج. واعتراض الحصري على فكرة المصالح الاقتصادية لا تمنعه من ذكر المصلحة القومية أو العامة، وإن كانت المنفعة أو المصلحة، برأيه، نسبيّة توحّد وتفرّق. بل قد يعطي مفهوم الحياة الاقتصادية المشتركة مالا يقصده خصومه، كمفهوم السوق، لا تنفصل عن نموّ الصناعة وتقسيم العمل بين المناطق والمراكز الاقتصادية المشتركة والتكامل في الاقتصاد، ولا تنفصل عن الإنتاج وعلاقات الإنتاج...

وقد عني مرقص بمناقشة وقائع اتحاد ألمانيا ووقائع اتحاد إيطاليا وتناول أمثلة الانفصال وعلاقة كلّ منها بنظريّة لينين.. وتوقّف عند تعريف ستالين للأمّة في أثناء مناقشة النظرية الماركسيّة في القومية التي وجدها لا تقول: إن الأمة حقيقة عارضة كما ينسب إليها خصومها الذين لا يقبلون بغير قومية أزليّة، والأزليّ عكس التاريخيّ. وما نظرية ستالين وأفكار الماركسية اللينينية إلا خلاصة تجربة أوروبا، فالحركة القومية وليدة البورجوازية، وتهدف إلى إقامة الدولة القومية، أفضل الأشكال لنموّ الرأسمالية. أمّا خطأ الحصري فيكمن في اعترافه بمضمون هذه المعادلة الواقعيّ بالنسبة لأوروبا الغربيةً والوسطى، تحت اسم تزامن الرأسمالية، واشتداد النزعة القومية، ونفيه بالنسبة لأوروبا الشرقية. أمّا خطأ الماركسيين العرب الذين اكتفوا بالخلاصة الستالينية، فهو أنّهم قطعوا هذا القانون عن أصوله الواقعيّة، واستخلصوا منه محاربة القومية البورجوازية... وما تاريخ أوروبا، بالدرجة الأولى، إلا تاريخ تقدّم الإنتاج وصراع علاقات الإنتاج والطبقات، وفيما يتعلّق بالظاهرة القومية هو تاريخ ظهور ونشوء ونمو وتبلور وتمايز وتكوّن القوميّات والدول القومية.

وقد تعاظم دور العامل اللغوي تدريجياً مع نمو الاقتصاد البضاعي والبورجوازية الرأسمالية. واللغة عند مرقص، ظاهرة إنسانية تاريخية. والإنسان ليس اللغة فهو عملٌ وتاريخٌ حقيقيان. ومن لا يجد في القوميّة سوى اللغة فلن يستطيع رؤية اللغة القومية!

وفي تحليله مفهوم القومية وعلاقة القومية العربية بالقوميات الأوروبية يلاحظ مرقص ارتباط الظاهرة القومية والظاهرة الاستعمارية بالظاهرة الرأسمالية؛ ففي القرن التاسع عشر استفحل الاستعمار الأوروبي، الذي هو من نتائج مبدأ القوميات وقيام الثورة الصناعيّة، والحصري يتّفق مع باحثين ومؤرّخين على تسميته بعصر القوميات، ويقيّده مرقص بأوروبا، فهو عصر الثورة البورجوازية الديمقراطية وتقدّمها السريع ونهوض الحركات القومية والدول القومية واقتحامها المتزايد للمجتمعات الأسيوية العتيقة!

يتوقّف مرقص أيضاً عند تطوّر الفكر البورجوازي وعلاقته بمفهوم الحريّة (تجارة، عمل، مدن، ضمير، فكر، شعب، أمّة)، وما قدّمته أيديولوجيّات الهرطقات الدينية والفلسفات الصاعدة والاكتشافات العلمية، بالإضافة إلى تدمير علاقات عصر الإقطاع وأيديولوجيا الإقطاع على أساس علاقات الإنتاج الجديدة. ويجد الاختلاف واضحاً بين التاريخ العربيّ والتاريخ الأوروبي، بينما ينفي الحصري أيّ اختلاف بين تاريخ الشرق وتاريخ الغرب، لأنّ الأمم عنده، فوق التاريخ وخارج الاعتبارات الاقتصادية. فالأمّة لا تتكوّن، وإنّما هي "الإطار الطبيعي" لأحداث التاريخ، والعرب أمّة واحدة، والتجزؤ غير طبيعي. وهو جوابٌ صاغه الفكر القومي، برأي مرقص، وأعلنه الإحساس الشعبي، ولا يزال له قيمة معنوية كبيرة. ولكن قضيّة الوحدة القومية لا يلخّصها أن الاستعمار المتعدّد خلّف دولاً متعدّدة، وأوجد نزعاتٍ وطنيّة وإقليميّة مرتبطة بها، كما يرى الحصري، بل هي قضيّة الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والسياسية لعصر الامبريالية، بالإضافة إلى علاقة الحركة القومية والفكرة القومية بالاقتصاد، والاقتصاد العالميّ بخاصة. وهذا لا يعني أن القومية العربية وليدة السوق القومية أو السوق العالمية....

■* كي لا يبقى النقد أو النقد المضاد في مستوى الكلام، يفترض الجميع أن الواقع هو الواقع أولاً.

وليس الشعب عند الحصري سوى مقدّمة فكريّة محضة مهدّت لظهور الوعي المطلق؛ وعي الفكرة القومية في حوارٍ مع المعرفة الحقّة والموضوع الحقّ. ولامكان عنده، للتاريخ...وليس للأمم الأوروبية، أو سواها، تاريخ موضوعيّ مادي ومستقلّ عن الفكرة، يصنع الوعي قبل أن يصنعه الوعي!

■*الوعي عند الحصري مقدمة فكرية محضة مهدت لظهور الوعي المطلق.

ويلاحظ مرقص أن الحصري قد اقتصر بشكل خاص، على نشوء الفكرة القومية في سوريا ولبنان، ولم يلتفت إلى أن نقطة القوّة في أيديولوجيا المناضلين المصريّين تكمن في إدراكهم خطر الاستعمار الغربيّ، وإن تجلّت نقطة الضعف عندهم في تمسّكهم

بفكرة الخلافة؛ بينما أتاحت ظروف سوريا تلمّس المفهوم القوميّ المستقلّ عن الدين.

وعلى أيّة حال، فالوحدة، والوحدة فوراً، هي غاية الحصري.

والسبيل إلى تحقيقها يتلخّص في بثّ الإيمان القومي ونشر الوعي القومي. والفكر القومي. ورابطة العروبة هي رابطة اللغة والتاريخ والثقافة ولا أهمية تذكر للرابطة الأفريقية والمتوسّطية والإسلاميّة، وإن كانت الإسلاميّة أهمّ وأقوى....

وقد طرأ تحوّل هام في تاريخ الحصري تقدّم فيه -بلغة مرقص- نحو الموضوع بعد أن سار في إطار (الذات) أو الوعي، وبخاصة بعد أن اصطدم بمواقف الأمميّين والإقليميّين والقوميّين الوحدويّين بعد الوحدة السورية المصرية، وانفصل عنده الواقع عن الفكر، وعبر الوقائع اكتشف موضوع الاقتصاد!...

وينتهي مرقص إلى أن نظرية القومية العربية لا يمكن أن تنسخ النظرية الألمانية والحصري لا يمكن أن يأخذ (فخته)حتى النهاية بعد أن نفى وحدة الأصل، وأخرج عامل الدين لاستيعاب المسيحّيين والأقليّات المذهبية في الشرق العربي، ونفى عامل المشيئة ليمدّ الفكرة القومية إلى لبنان ومصر وبلدان المغرب، وتشدّد ضدّ الأرض والبيئة الجغرافية لصدّ هجوم الأقليّات القوميّة، وأخرج عامل الاقتصاد لتصادم مصالح الجماعات والأقطار العربية!

وإذا كان (فخته) الفيلسوف الألماني المثاليّ الذاتيّ الجدليّ -وبخاصة في خطبه إلى الأمة- هو الأب الروحي للحصري وللمفكرين القوميّين العرب، فإن فكره فقد آخر عناصره التقدميّة مع تحقيق الوحدتين الألمانية والإيطالية، إذ انتقلت البورجوازية من أيديولوجيا الحرية والمساواة والإخاء، ومن فلسفة العقل والتقدّم والجدل إلى أيديولوجيا الفاشيّة وفلسفة الحدس والغريزة والأسطورة.

والحصري لا يأخذ من فخته إلا اللغة، فتتحوّل الأمّة إلى جماعة اللغة. فالتاريخ يصنع اللغة نظريّاً فحسب، وتصنعه اللغة نظرياً وعملياً. أما القومية فهي الحقيقة الثابتة وما عداها متغيّر ومصطنع، وليس من مصالح اقتصادية أو طبقات أو إنتاج وعلاقات إنتاج....

تتحوّل اللغة إلى مرتبة خالق للتاريخ. أما الفكر فهو خالق الواقع، والشعب مقدّمة فكريّة محضة مهدّت لظهور الوعي المطلق. وما الفكر الخالص، كما يرى مرقص، إلا أحد مخلّفات البورجوازية الأوروبية، وليس أفضلها، إذْ أصرّ على إنقاذ مبدأ استقلال الفكرة القومية عن الرأسمالية والاستعمار !

نظرية الحصري في استنتاجات مرقص، مثاليّة وانتقائيّة، فوعي البشر عنده هو الذي يقرّر وجودهم؛ تطوّره مستقلّ عن الممارسة، وليس انعكاساً للواقع، ومفهومه للتاريخ ضدّ المفهوم الجدليّ، يتحوّل عبره صراع القوى والطبقات وعلاقات الإنتاج إلى صراع نزعات وأفكار . أمّا منهجه فهو منهج ميتافيزيقي في حدود المنطق الصوريّ والسوسيولوجيا الشكليّة.

ولكن الوجه الإيجابي الكبير -برأي مرقص، للفكر القوميّ العربي هو إدراكه خطر التجزئة القومية، وإن تهرّب من مفهوم الصراع، صراع الطبقات والنّظم والدول.... والقومية عند مرقص جزء طبيعي وأساسي من الثورة البورجوازية وأيديولوجيا عصرها التاريخي، غير أن الضلال يبدأ مع الانتقال من الواقع والتمايز إلى التفوّق والعرقية... أمّا الوحدة العربية فهي المسألة المركزيّة في الثورة العربية المعاصرة التي تهدف إلى إنشاء دولة العرب القومية... بل إن الوحدة هي شرط التقدّم!

■*هزيمة حزيران كانت عاملاً في ولادة أدب سياسي نقدي.

ويستخلص من تجربة الوحدة السورية المصرية دور العامل الذاتي، فالوحدة التي تفتقر إلى قسط من شروطها الموضوعية (الاقتصاد، التكامل الاقتصادي، وجود مراكز صناعيّة وافية.. وربّما الاتصال الجغرافيّ) تحتاج إلى أقصى مايمكن من الوعي... الوعي والتنظيم!...

وترتقي المسألة النقديّة عند مرقص إلى مسألة نقد الذات، أي نقد الأمة، الذي يؤسّس على مفهوم الديمقراطية، فدون الديمقراطية لا مكان لأمّة حديثة أو لوحدة قوميّة، ولابد أن يؤسّس مفهوم الديمقراطية على مفهومي العقلانية والتقدّم!...

ولذلك استطاع أن يقترح خطاباً قومياً مختلفاً من داخل نقد مختلف!(21).

•

بعد بضعة عشر عاماً من كتاب (نقد الفكر القوميّ) ينشر ياسين الحافظ مؤلّفه (الهزيمة والأيديولوجيا المهزومة) الذي كتبت موضوعاته في فترة زمنيّة غير قصيرة. ويحدّد موضوعه الأوّل، وهو الهزيمة الكبرى التي عانتها، وتعانيها الأمّة العربيّة منذ وعد بلفور حتى اليوم. أما موضوعه الثاني فهو نقد الهزيمة نقداً معمّقاً ينطلق من نقد السياسة إلى نقد المجتمع.(22).

ويؤكّد في أكثر من موضع على إطلاق عمليّة نقد ذاتي تخترق المجتمع العربيّ، لا السطح السياسيّ فقط طولاً وعرضاً

وعمقاً، بلا خوف، وبلا مراعاة، وبلا تشفٍّ أيضاً.

وفي أثناء تحليله هزيمة حزيران، جذورها وأسبابها ونتائجها، يلاحظ أنّها كانت عاملاً في ولادة أدب سياسيّ نقديّ يتحدّث عن النتائج كأسباب فقد كان للواقع العربيّ فكره الذي أثبت "جدارة" في طمس الهزيمة وإظهارها كحدث استثنائي لا عقلانيّ، وإعادة الاعتبار للواقع العربي المفوّت، ولابدّ أن ينظر إليها كنتيجة متوقعة وكحصيلة عقلانيّة بين جماعات مفوّتة ومجتمع حديث!

ويوجّه نقده إلى اتجاهات فكريّة ثلاثة: القوماوي العربيّ التقليدي وشبه التقليدي والماركسيّ العربيّ المسفيت والمستَحْدث الفدائيّ، والتعابير من نحت الحافظ!

وكان قد علّل تنامي "سلطة الأيديولوجية التقليدويّة بتهافت وإخفاق الأيديولوجيا والحركة القوميّتين العربيّتين، بالإضافة إلى تهافت وإخفاق الأيديولوجيا الماركسيّة والمؤسّسية العربية والمُسفيتة. ولابدّ للنخبة السياسية العربية بخاصة، وللأنتلجنتسيا العربية بعامّة، أن تفهم، وأن تعترف، بأن ليس وعيها التقليدي هو المهزوم فحسب... بل المجتمع العربيّ؛ برمّته، في بناه القائمة هو المهزوم...

■*إن التأخر العربي جعل العقل العربي وكأنه برميل بلا قعر، لايجمع ولايراكم.

وكان قد أشار في كتابه (اللاعقلانية في السياسة) إلى أن التأخر العربي جعل العقل العربي وكأنّه برميل بلا قعر، لا يجمع، ولا يراكم، ومع كلّ صباح نبدأ تجربةً جديدةً، وننسى تجربة البارحة، ولا نفكّر باحتمالات الغد.

وهو يرى أن طريق شعبنا العربي ليس تكراراً لطريق تطوّر البورجوازي الغربي بل إن البورجوازية الوطنية بقيت إلى حدٍّ كبير جزءاً من المجتمع التقليدي، فلم تحطّم بناه أو هياكله، كما أن البورجوازية الصغيرة القوماوية المتأخرة لم تكن أوفر حظاً منها، مما يستدعي الحداثة الأيديولوجية، لا الحداثة التكنولوجيّة التي تقبل بها، وتعجز عنها، البدواة البترولية والشرائح البورجوازية الصغيرة التقليدويّة! نقطة البداية، إذاً، هي تحديث وعقلنة وكَوْننة وعي الأنتلجنتسيا كمقدّمة لابدّ منها في تعميق وتجذير نقدنا، انطلاقاً من نقد الأنظمة إلى نقد المجتمع بعمارته كاملةً. والوعي النقدي هو وحده القادر على التغلغل إلى جذور الأيديولوجية العربية، بفرعيها التقليدويّ والتقليدويّ الجديد، ودحضها، وتفنيدها، على حدّ تعبيره.

وكان قد تساءل في سيرته الذاتية عمّا يبقى من الأنتلجنتسيا في بلد متأخّرٍ إذا تخلت عن وظيفتها النقديّة، وعمّا يمكن لشعب، كالشعب العربي، أن يفعله في هذه الحالة. وكان قد أشار، بكلّ تواضعٍ أيضاً، إلى أن عبد الله العروي ساعده في وعي البعد التاريخي للواقع، وشدّ نظره إلى دور الأيديولوجية السلفيّة في عرقلة التقدّم، وطرح التاريخانيّة كمنظور وحيدٍ للتقدّم، وبخاصة في مواجهة فكر عربي سائد، معتقديّ، إيمانيّ، ينطلق من عقليّة إيمانويّة، بينما العقلانية تتطلّب المطابقة. والوعي المطابق عنده هو وعيٌ كونيّ في مستواه الأوّل وحديث في مستواه الثاني وتاريخيّ في مستواه الثالث. وهو البديل للوعي الماضويّ الامتثالي المعتقديّ في مواجهة التأخر والفوات، الذي يمكن أن يطلق عملية الانصهار القوميّ من داخل قوى جذرية حقّة...

إن مفهومات مثل الوعي المطابق والتاريخانية والعلمية والديمقراطية والحداثة والأيديولوجية الحديثة مفاتيح رئيسة في تجربة الحافظ النقدية، يفكّك بوساطتها الأيديولوجيا السلفيّة السائدة: سلفيّةً قوميةً أو سلفيّةً دينية... ويستكشف مهمّة أنتلجنتسيا قابلة للتكوين! ويمارس نقداً علمياً علمانياً للوعي القوميّ في مواجهة خطاب حداثوي مُتَزَيِّن لم ينتج سوى وظيفة واحدة هي شَرْعَنة الفوات الحضاري، وتحديث التأخّر، إذا استعرنا عبارة د.عبد الرزاق عيد في خاتمة كتابه (نقد حداثة التأخّر).(23).

قد يستدعي عنوان (الهزيمة، والأيديولوجيا المهزومة) عنوان كتاب آخر هو كتاب (النقد الذاتيّ بعد الهزيمة) أصدره د.صادق جلال العظم بعد عامين منها. وفي مقدّمته يرجو أن يكون التفكير العربي قد وصل إلى مرحلةٍ تجاوز فيها اعتبار النقد عملية تجريح أو تعداد لعيوب ومثالب لا تنتهي، أي أن يكون قد حقّق مستوى يعتبر على أساسه النقد هو التحليل الدقيق بغية تحديد مواطن الضعف وأسباب العجز والمؤثّرات المؤدّية إلى وجود العيوب والنقائص. وكلّ نقدٍ يلتزم بهذا المفهوم الذي أشار إليه هو نقد هادف في تدرّجه، إيجابيّ في حصيلته، على حدّ تعبيره، مهما بدا سلبياً وقاسياً....(24).

إنه إذاً لا ينتظر إذاً من النقد أن يكون مختلفاً ومضاداً، يفتح أقضيّة محرّمة، أو يدمّر أجوبة جاهزة، أو ينتج أسئلة تؤسّس لتفكير وعملٍ مختلفين، ولذلك كانت مناقشته الشيّقة للهزيمة جزءاً من مناقشة شائعة في تلك الفترة، والتي تضمنّت تفسيرات متعددة كالأنموذج الذي يستعين بوهم السيطرة الصهيونية على الاقتصاد الأمريكي أو بتصوّر أن الحركة الصهيونية تابعة لأمريكا، أو مسيطرة عليها، أو الأنموذج الذي يتصوّر أن دعم الدول الاستعمارية الجديدة لإسرائيل يتناسب طرداً مع حجم المصالح

الاستعمارية في الوطن العربي، وهي تفصح عن تفسير يزيح المسؤولية عن النفس ويسقطها على الغير، كما يرتبط بعوامل تدخل في بنيان المجتمع العربي، وتمثّلها خصائص الشخصيّة الاجتماعية التي تربّيها البيئة العربية المتوارثة. ولذلك يربط ظاهرة المنطق التبريري بما يطلق عليه د. حامد عمار الشخصيّة الفهلوية التي تبرز على صورة أنماط من السلوك يغلب عليها الاستخفاف بالغير وتأكيد الذات والشعور الحقيقي بالنقص ونزعة التقليد....

■*إن نقد الفكر القومي قد سبق الهزيمة، وتزامن معها، وتلاها.

ولا ينسى د. العظم سلبيّات الاتباع والتقليد ودور التخلّف العربي وأهميّة إنتاج العنصر البشريّ الذي يتفاعل مع مقوّمات الحضارة الصناعية الحديثة، بعد أن يعلّق على ماقيل حول أهميّة العلم الحديث والبحث العلمي والتطبيق التكنولوجيّ بالنسبة للدول العربية الأكثر تقدّماً وتقدميّة!

وينبّه إلى عامل، قد يكون مهمّاً برأيه في تلك المرحلة، هو أن الثورة العربيّة لم تعلن بعد بصورةٍ صريحة ورسميّة وواضحة عن عمليّة اشتراكيّتها وعلمانيّتها، فالتردّد يسود أوساطها حول هذا الموضوع بخلاف الثورات الاشتراكية!

وما الذي قد يفعله إعلانٌ عن علميّة اشتراكيّة وعلمانيّتها، أو الإعلان عن علميّة أيّ شعار وعلمانيته من قبل، أو من بعد، أو الآن!

إن نقد الأيديولوجيا العربية بتظاهراتها المختلفة دينيّةً وقوميّةً، وماركسيّةً سيكون موضوع خطاب عربيّ معاصر بعدهزيمة قومية لم تتأخّر كثيراً، وبعد ثورةٍ عربية لم تتأخّر كثيراً فحسب، وإنما صاحب تأخرّها تآكل الثورة وقواها، وانفجار الحداثة، في عالم يشرط التفاؤل التاريخيّ بمراجعةٍ نقدية ونقدية ذاتية أكثر!...

وقد سبق نقدُ الفكر القومي الهزيمة، وتزامن معها، وتلاها، أمّا نقد الفكر الديني على نحو أكثر وضوحاً فسيحفزه نقد الفكر القومي، وسيتجاوز نقد السياسة مع نقد الدين ويتفاعلان ويترابطان إلى هذا الحدّ أو ذاك....

في كتابه (نقد الفكر الدينيّ) يقدّم د.صادق جلال العظم مجموعة أبحاثٍ تتصدّى على مايرجو، بالنقد العلميّ والمناقشة العلمانية والمراجعة العصرية لبعض نواحي الفكر الديني (25) ويصدّرها بعبارة لياسين الحافظ حول وجوب نقد جميع جوانب المجتمع العربي الراهن وتقاليده نقداً علمياً علمانياً كواجبٍ أساسيّ من واجبات الطليعة الاشتراكية الثورية في الوطن العربي، ومنهجه هو التوجّه المباشر إلى الإنتاج الفكريّ الذي يشرح الأيديولوجية الغيبيّة، وينظّر لها، ويدافع عنها، بعد أن انحصر معظم النقد في هذا المجال، إثر

هزيمة حزيران بتعميمات تندّد بالذهنيّة الغيبيّة الاتكاليّة التي أحيط تفكيرها بالقداسة، ووضع خارج النقد العلمي للظواهر، كما يقول.

لا يقصد د.العظم بالدّين ظاهرةً روحيّة ونقيّة وخالصة، ولا ظاهرة التسليم البسيط الساذج، وإنّما مجموعة معتقداتٍ وتشريعاتٍ وشعائر وطقوس تحيط بالإنسان. ولكنّه يعتبر الأيديولوجية الدينية بمستوييها الواعي والمعنويّ سلاحاً من أسلحة الرجعيّة وتعبيراً عن بنياتٍ طبقيّة خاضعة للتحوّل الاجتماعي.

■*يرغب د.العظم في تحرير الشعور الديني، لأنسنه، ليزدهر ويعبّر عن نفسه بطريقة تناسب أوضاع حضارة القرن العشرين.

وفي سياق إشارته إلى بحث وليم جيمس (حريّة الاعتقاد) يناقش مشكلّة عامّة فكريّة وثقافيّة هي النزاع بين العلم والدين، فيجد أن فترة تتجاوز القرنين ونصف القرن قد مرّت على أوروبا قبل أن يتمكّن العلم من الانتصار على العقلية الدينية السائدة، ومعركة العلم في البلدان النامية، ومنها الوطن العربي، تماثل معركة العلم مع الدين في أوروبا...

ويرى أن النظرة الدينية تعتبر الحقائق، كلّها، كُشفت في نقطة معيّنة وحاسمةٍ من التاريخ، فتوجّه أنظار المؤمنين إلى الماضي، بينما الروح العلميّة تجعل من الاكتشاف نشاطاً حركيّاً يتخطّى دائماً منجزاته... وقد تراجع الدين، كبديل خيالي عن العلم في تفسير الأحداث، أمام الضعف المتزايد للثقافة العلميّة وضرورة التكيّف مع موجات العلمنة والتقدّم! وإذا كان الإله قد مات في أوروبا تحت تأثير المعرفة العلميّة، فإن احتضاره في المجتمعات المتخلّفة تمثيلٌ رمزيّ لحالة الثورة وفقدان الجذور التي تعانيها، فتصطنع نوعاً من التعايش بين الفكر العلمي وتطبيقاته مع التراث الدينيّ السحيق.

ويؤكد إخفاق الموقف التوفيقيّ بين العقل والإيمان، لأن المعتقدات الدينية نظام متماسك، إمّا أن يُقبل كلّه، أو يتمّ التنازل عنه لمصلحة العلم. ولابدّ أن يتميّز موقف المثقف ثقافةً علمية من الدين من موقف المثقف ثقافة دينية من العلم.

ويتناول مواقف توفيقية يقيمها رجال الدين الإسلامي بين العلم بمناهجه والدين، بعضها تبريريّ وبعضها الآخر تعسّفيّ، بعضها مجامل وبعضها الآخر منغلق، وبعضها تقليدي وبعضها الآخر منفتح....

وكان قد وجد في اقتراح وليم جيمس في بحثه (حرية الاعتقاد) حلاً ملائماً، المبدأ العام فيه مفاده أنه لا يجوز أن نتقبّل أو أن نرفض رأياً من الآراء مالم تتوافر الأدلّة والشواهد الكافية على صدقه أو كذبه، أمّا في الحالات الشاذة فيحق للإنسان أن يعتقد بصدق قضيّةٍ على الرغم من نقص الأدلّة، ومنها الاعتقاد الديني أو الإيمان بوجود الله....

ويصرّح د. العظم برغبته في تحرير الشعور الدينيّ، لا نسْخه، ليزدهر، ويعبّر عن نفسه، بطريقةٍ تناسب أوضاع حضارة القرن العشرين، فقد يتمثّل الشعور الديني بموقف الفنّان من الجمال، والعالم من البحث عن الحقيقة، والمناضل من الغايات التي يعمل لتحقيقها. ولكنّه يلاحظ موقف رجال الدين الإسلامي الذي يضفي الشرعيّة على النظام السياسي والاجتماعي الذي يرتبط به سواء أأعلنت الدولة سياسةً ثوريّةً تحريرية أم سياسةً رجعيةً متخلفة. والإسلام، برأيه، هو الأيديولوجية الرسميّة للقوى الرجعية المتخلفة في الوطن العربي، والمرتبطة بالاستعمار، كما هو حليف التنظيم الإقطاعي للعلاقات الاجتماعية....(26).

يغلب على هذا البحث الذي توقّفنا معه: (الثقافة العلمية وبؤس الفكر الديني) حماسٌ علميّ وعلمانيّ، يتجاهل أن الإسلام التاريخي هو أكثر من إسلامٍ، تجاور فيه إيمانٌ وإلحادٌ وكلامٌ وتصوّف وفلسفة وفقة وظاهر وباطن وفرقٌ وملل وتعصّب وتسامح..ويعكس الآن مستويات شعبية ورسميّة وشبه رسميّة وجمعيّة وفرديّة. ولم يكن من حيث بنيته الفكرية رجعياً أو تقدمياً، عقلانياً أو غير عقلاني، اشتراكياً أو رأسمالياً... كما أن العقل العلمي الحديث والثقافة العلمية الحديثة لايدعوان إلى إيمان أو إلحاد وقد يفترض شرطهما الاجتماعي مصالحةً بين العلم وإيمان مّا، على المستوى الشخصيّ..وقد تتطلّب روحُ كفاحٍ ما تحالفاً مشتركاً بينهما....

•

■*إلى أيّ مدى يؤهل الواقع القوى المختلفة ويؤهبها لحوارٍ علميٍ إسلاميّ؟!

بعد أكثر من عقدين من صدور (نقد الفكر الديني) يدعو كتاب (يثرب الجديدة، الحركات الإسلامية الراهنة)، إلى حوارٍ علمانيّ–إسلامي يتخطّى الفهمين "العلمانوي" و"التكفيري" للعلمانيّة، باتجاه علمنةٍ جديدةٍ، يعتبرها المخرج من التناقض الراهن بين الدولة المستبدّة والتيّارات الفقهية الجديدة، ويفترض أن علمانية جديدة لا يمكن أن تتمّ إلا من ذاتيّة الأمة ونفي الوصاية "العلمانويّة، أو الإسلامانويّة"، النخبويّة، مادامت الحداثة قضيّة من قضايا الهويّة.....الخ.

ويتساءل محمد جمال باروت عن إمكانية فهم علماني للإسلام يخدم إنتاج ما تصحّ تسميته بنظريّة علمانية إسلامية، وعن نوعيّة العلاقة في هذه الحالة بين الإسلام والمجتمع المدنيّ.وينظر إلى الصراع في إطار المجتمع المدني الديمقراطيّ كمهمّة ملحّة وراهنة يُنْتَظر تحقيقها.

ويميّز في الإسلام السياسي ثلاثة مستوياتٍ: الشعبيّ والرسميّ والسياسيّ: كما يميّز خطابين أحدهما (إخواني) معتدل والآخر (جهاديّ) مفترض. ويرى من منظور سوسيولوجي أن ظاهرة الإخوان المسلمين من أبرز الظواهر الأيديولوجيّة السياسيّة المعقّدة للفئات المدينيّة الوسطى بشرائحها المختلفة؛ فهي ظاهرة "مدينيّة" في جوهرها، أنتجتها مدنٌ تقليديّة، اهتزّت توازناتها الاجتماعية، بل هي نتاج "كارثيّ" لمجتمعٍ أخفقت أيديولوجيّته التقدميّة في علمنةٍ وعقلنة وعيه. ويرصد تحوّل جماعة الإخوان المسلمين من نظرية (تطبيق الشريعة) إلى نظرية الحاكميّة لله) كخطابين علاقتهما مقطوعة، بعد أن كان الخطاب الإخواني في تجربة كتجربة (مصطفى السباعي) لا يفصل بين الدين والدنيا، فلسفته القوميّة هي الإسلام بمفهومه الواسع وفلسفته الشاملة للحياة، وطبيعة التشريع فيه لا تختلف عن الطبيعة العلمانية للتشريع المدنيّ، تضع ميادنه القوانين على أساس مصلحة الناس وكرامتهم، لتحقيق المصلحة والعدالة الاجتماعية.

وينتبه باروت إلى تداخلٍ طبقيّ اجتماعي بين الإخوانية والناصرية، إذ انقلبت الناصرية ساداتيةً والإخوانية جهاديةً. وانتهت مدرسةً كمدرسة السباعي الإخوانيّة الشعبويّة التعدّدية، والمنتمية للفئات الوسطى، والتي قالت باشتراكية إسلامية تعادل الاشتراكية العربية، انتهت إلى إنتاج أكثر الإسلاميين تعصّباً وإلى فهم موحد عند الجهاديّة...

وكان قد لاحظ الانتقال من تكفير الدولة إلى تكفير الأمّة عند (سيّد قطب) وتحوّل دار الإسلام إلى دار حرب بعكس (الهضيبي) الذي يرى أن "الحاكمية" لا ترد في أيّة آيةٍ من الذكر الحكيم. كما لاحظ أن الحركة الدينيّة الإخوانيّة في تونس ستتحوّل إلى حركةٍ نهضويّةٍ مندمجة في المجتمع التونسي، وتستعير خطابها الإخواني من المشرق في مواجهة نموذج شعبوي تحديثي كاريزمي مضادّ للهويّة الثقافية العربية الإسلامية، وعلى نحو يدفع (الغنوشي) إلى تبنّي حوارٍ علماني إسلامي.

سيتم التراجع إذاً من نظام إصلاحيّ إلى نظام إخوانيّ إلى نظام جهاديّ ويرى الخطاب الأصوليّ علاقة الإسلام بالمجتمع عبر الدولة في حين يراها الخطاب الإسلامي عبر الفرد.(28).

ولكن! إلى أي مدى يؤهل الواقع القوى المختلفة ويؤهبّها لحوارٍ علماني إسلامي؟ وأيّة علمنةٍ "جديدة" يمكن أن يقترحها هذا الحوار؟

أهو النظر إلى المشكلات المتعلّقة بالدين -كما يرى د.فواد زكريّا- كما لو كانت خارج نطاق الزمن.، ومخاطبة إنسان القرن الحادي والعشرين الذي يتقرّب منّا بأسرع مما نتصوّر، بأسلوب القرن السابع أو الثامن، لن تكون هي أفضل السبل إلى عقل ذلك الإنسان.. .

إن فكرة الحاكميّة، بصيغها المتعدّدة، هي النقيض المباشر للنزعة الإنسانيّة في التراث الفلسفي.... ولذلك يصل موقف الحركات الدينية المعاصرة من كلّ نزعة إنسانيّة إلى حدّ العداء الصريح...(29).

أمّا د.نصر حامد أبو زيد فيفكّك الخطاب الديني على نحو يرى فيه أن النّصوص الثانوية في تاريخ الثقافة العربية تحوّلت إلى نصوصٍ أصليّة؛ أي تحوّلت، بفعل عوامل ومحدّدات اجتماعيّة تاريخيّة إلى نصوص تمثّل إطاراً مرجعياً في ذاتها....

وينبّه إلى أن الخطاب الديني يحتمي بالتراث، ويحوّله إلى "ساتر" للدفاع عن أفكاره هو ذات الطابع التقليدي، الذي يميل إلى إبقاء الوضع على ماهو عليه وذلك في تعارضٍ تامٍ مع ادعاءاته السياسية. وسيلاحظ أن سيطرة اتجاه فكري بعينه على باقي التيارات الفكريّة الأخرى لا يعني أن هذا التيار قد امتلك "الحقيقة، وسيطر بها...

■"د.نصر حامد أبو زيد يفكك الخطاب الديني على نحو يرى منه أن النصوص الثانوية في تاريخ الثقافة العربية تحولت إلى نصوص أصلية.

وكان قد أشار إلى أنّه في مجال علم "تحليل الخطاب" الذي هو مجال انشغال بحثه ثمّة تفرقة بين "النصّ الأصليّ" و"النصّ الثانوي"، فالنصّ الأصلي في حالة التراث الإسلامي هو القرآن الكريم، باعتباره النصّ الذي يمثّل الواقعة الأولى في منظومةٍ نمت، وتراكمت حوله. والنصوص الثانوية تبدأ بالنصّ الثاني، وهو نصّ السنّة النبويّة الشريفة، وإن كانت السنّة نصاً ثانياً ثانوياً، فإن اتجاهات الأجيال المتعاقبة من العلماء والفقهاء والمفسّرين تُعدّ نصوصاً ثانوية أخرى، من حيث هي شروح وتعليقات على النصّ الأوّل أو النصّ الثاني....(30).

وكيف يتقبّل فكرٌ "أصوليٌ" علماً ذا مرجعيّة غربيّةٍ، أداة التحليل فيه أداة دنيويّة مستعارة تواجه بالتحليل نصاً مقدّساً هو كتاب الله، ونصوصاً تاليةً اكتسبت صفة القداسة في المستوى الإسلامي الرسميّ وغير الرسميّ؟

يميّز د. محمد أركون أيضاً الخطاب النبويّ من الخطاب التنويريّ كخطابين تدشينيّين ولدّا تاريخاً جديداً، ولكنّهما متقطّعان من حيث الزمن، ومتنافسان، ومتداخلان. ويربط بين فتح العمليات العقليّة المغلقة منذ زمن طويل وفتّح ورشةٍ كبيرةٍ عن الدراسات القرآنيّة. ولكنّه يعلن دهشته من وضع نصر حامد أبو زيد الذي نشر دراسةً متواضعةً عن القراءة الألسنيّة للقرآن، فراحوا يلاحقونه في المحاكم. ويخلص إلى هذا الأمر لا يشجّع إطلاقاً على الانخراط في هذه البحوث المرغوبة من قبل المفكّرين الأحرار!

وسيفترض أن ظاهرة العولمة أخذت تقلب جميع التراثات الثقافية والدينيّة والفلسفيّة والقانونيّة التي عرفتها البشرية حتى الآن، بما فيها تراث الحداثة المتولّدة، من قبل التنوير، فهذه الحداثة، على الرغم من تفوّقها وأهميّتها، لن تنجو من عملية القلب والتغيير... الخ.

وهل الأصولية إذاً، مدعوّة لمراجعة نفسها، ونقدها، لتتأقلم، مع العولمة؟ وهل تحرّضنا العولمة على حوار مختلف، فيستبعد آليّات قمعية، ويُعترف بحقّ الحريّة والبحث عن الحقيقة؟ وهل ننتظر "رضّة" أخرى و"صدمة" ثانية؟ من جهة أخرى يفترض د. طيّب تيزيني أنه يصحّ النظر إلى كلّ نصّ على أنّه نصّ أصيل كائناً ما كانت صيغة ومستوياته وآفاقه. فالأصالة، برأيه، هي ضبط منطقيّ اصطلاحي في حدود انتماءاته الضروريّة لعصره داخلاً وخارجاً، ولتاريخه ولتراثه... أي أنه لا سبيل للتشكيك في أنّه -أي النصّ- ينتمي لوضعيّة اجتماعية مشخّصة. وإذا كان كلّ نصٍ هو نصّ "أصيلٌ" فما مدى "أصالة" تلك الشروح والشروح الفرعيّة وشروح الشروح التي اقترحتها مذاهبٌ وفرقٌ وملل عبر تطوّرات تاريخية مختلفة، وتمثّل وضعيّات اجتماعية مشخّصة؟

■"الفكر الأصولي ينظر إلى القرآن الكريم ككتاب منزل، أحكمت آياته، ولكل زمان، ولكل مكان.

وإذا كان الفكر الإسلامي قد توضّع بأشكالٍ وصيغٍ متعدّدة ومطردّة في التنوّع والتباين، فهل يكفي تواصله مع النص الأصليّ وتأصّله لتعترف فرقٌ ومذاهب كثيرة بحقّ كلٌ منها في اختياراته وبحثها، وإن اكتفى د. تيزيني بالإشارة إلى خمسة مستويات ذات علاقة بهذه الأشكال والصيغ هي المستوى الشعبيّ والمستوى الرسميّ (السلطوي) والمستوى النظري والمستوى الفردي والمستوى الأنثي....

النصّ القرآني الحديثي، عنده، أصل، والفكر الإسلاميّ فرع، والقرآن والحديث نصّ مفتوحٌ، في وحدته يكمن الاختلاف. ويعتبر أن الفكرة المحوريّة والناظمة التي يقف الفكر السلفويّ الأصوليّ دهشاً وقلقاً وحائراً أمامها تبرز في أن الفكر الإسلاميّ يقوم

على علاقةٍ مع الوضعيّات الاجتماعية المشخّصة له. والمخترقة لعمليّة تكوّنِهِ ولاتجاهاته ولآفاقه ولمصائره قبل أن يكون على علاقة مع النصّ الإسلاميّ الأصليّ: القرآن والحديث والسنّة عموماً!(32).

إن أيّ فكرٍ، إسلامي أو غير إسلامي، تنتجه وضعيّة اجتماعية مشخّصة، بتعبير د.تيزيني. ولكن الفكر الأصوليّ ينظر إلى القرآن الكريم ككتابٍ منزل، أحكمت آياته، ولكلّ زمان، ولكل مكان، فهو خارج أية وضعيّة اجتماعيّة مشخّصة في تحوّلاتها وتطوّراتها التي أنتجت نصوصاً ثانوية كثيرة، وتنتجها، وقُدّست، وتُقدّس من قبل هذه الجماعة أو تلك التي تشرطها وضعيّة اجتماعيّة مشخّصة...

إن للأصوليّة مطلقاتها ومقدّساتها التي تتعالى على الواقع والتاريخ والاجتماع والشعوب والأمم!

يقرّر د.عزيز العظمة أن صعود الخطاب الديني في الحياة أمر لم يحدث إلا مؤخّراً، وبصورة انقلابٍ على مسار التاريخ الذي كانت سمته الفكرية والثقافية الأساسية هي التحديث خارج الهاجس الديني.

ويعلّق على قضية نصر حامد أبو زيد فيرى أن المدافعين عنه بدعوى أنّه مسلم، وليس بكافرٍ، إنّما يسندون عضد مخالفيه وخصومه. فالدفاع ينبغي أن يكون موجّهاً نحو الحريّات العامة والتعبير الديمقراطي عن الرأي والتأكيد على حريّة الإيمان، بما يمنع الإسلام من تحديد ماهو مسموح وماهو غير مشروع من الكلام....

المشروع الاجتماعي للإسلاميّين -على حدّ تعبيره- يقوم على محاولة إنتاج علاقاتٍ اجتماعية وأسريّة يكمن فيها سرّ هزائمنا، ومشروعهم الثقافيّ يقوم على التجهيل باسم ماضٍ أصيل يمهّد إلى إخلاء المجتمع من الفكر الجديّ، وجعله مفتوحاً للاستباحة السياسيّة من قبل الإسلام السياسي...

أمّا أسلمة المعرفة فتقوم على نبْذ فكرة الحداثة واستثناء الخطاب العلمانيّ بأشكالهِ من معرفة دنيا المسلمين.

وسيختار د.العظمة -كغيره- ومع غيره من دعاة الحداثة- العلمانيّة عنواناً واحداً للوعي الذاتيّ الذي ينتمي إلى النهضة. ولا خيار عداها إلاّ الدولة الدينية، وصنوها المخلص -وفقاً لتعبيره- أي الطائفيّة والسياسات الأخرى القائمة على العصبيّة التي تزيل آخر عناصر المناعة السياسية. وإن كان بعض دعاة الحداثة ينظر إلى قضية العلمانية في الحياة العربية كقضيّة زائفة!

وهو يتساءل عن معنى المصالحة التاريخيّة مع الإسلاميّين كرافعةٍ سياسية واجتماعية في إطار مشروع حضاريّ شامل!

هل يحقّق المصالحة حوارٌ علماني إسلامي أو أسلامي علماني؟

وكيف يكون الانتقال من موقف تكفير الآخر إلى الاعتراف بحقّه في التفكير والتعبير أيضاً؟

قبل ثلاثة عقود كان قد أشار د.نديم البيطار في كتابه (من النكسة إلى الثورة) إلى أن الفكر الاجتماعي والسيكولوجي الحديث يقدّم التفاسير الاجتماعية والسيكولوجية والاقتصادية والعلمية منذ ثلاثة قرونٍ في تفسير ظهور الدين. ولكنْ عندما يقوم كاتبٌ عربيّ فيقدّم تفسيراً معيّناً من هذه التفاسير تقوم عليه القيامة... ولذلك فإن إزالة التصوّر الأيديولوجي التقليدي أصعب مايواجهه الفكر الثوري، بلغة تلك الأيّام!(34).

■*يظن الأصولي وغير الأصولي انتماء تفكيره إلى العقل أو إلى عقلٍ ما.

ويلفت د.محمد أركون الانتباه إلى مسألة التأخّر الذي يعاني منه الفكر الإسلامي بسبب ضغط الرقابة الأيديولوجية الصارمة والمعمّمة على كافّة الفئات الاجتماعية وعلى مستويات الثقافة في البلدان العربية الإسلامية..وينبغي، برأيه، تجاوز المفهوم التقليدي للاجتهاد والممارسة العقليّة المرتبطة به، عن طريق النقد والنقد الحديث للعقل...(35).

وينتبه جورج طرابيشي إلى معالجة مختلفةٍ لموضوع الدين في الحياة العربية، فيعتبر أن مهمّة ثورةٍ لا هوتية لا تزال مطروحة على جدول أعمال العقل العربي، ويزيد ضرورتها إلحاحاً ما يشهده العالم العربيّ من صحوةٍ أو "ردّةٍ" أصوليّة لما يسمّى بالأصوليّة التي يراها محض مرادفٍ لتسييس العقيدة القويمة. ويستنتج أنه إذا امتنع العقل الدينيّ، وطال امتناعه عن الاشتغال، فلا مناص أن يقوم العقل الفلسفي مقامه، فيمارس فعاليته، أوّل مايمارس كعقلٍ لاهوتي. بل يذهب إلى أكثر من ذلك، فيرى أنه في ظل غياب لاهوتٍ إسلاميّ لن ترى النور فلسفة عربية، وبخاصة في سياقٍ ثقافيٌ لا يزال الدين يمثّل عقل كلّ المجتمع فيه....(36).

الخطاب النقدي، بميوله المختلفة والمتعدّدة، يتوقّف عند موضوع الفكر الديني أو العقل الديني أوالعقلية الدينية، ويتأمّل ظاهرة "الأصول" كجزء من ذاكرةِ جماعةٍ يغلب على حاضرها حضور الماضي الذي يرتبط بالدين، ويعبّر عن مستويات من التديّن معلنةً ومضمرةً، تشرطها أوضاعٌ تاريخيّة واجتماعيّة لمذاهب وفرقٍ ومِلل توفّق بين ماضيها وحاضرها، إذا اصطدمت بحداثةٍ لا

تنتجها، ولا تشارك في إنتاجها، ولا تستطيع أن تحيا خارجها، كما لا تستطيع أن تنجز مشروع "ذاتها" من داخلها حتى الآن!..

ويستمرّ صراعُ نخبةٍ وشبه نخبة، ينتجها شبه مجتمع، في مستوى الكلام، ويعلن "الأصوليّ" وغيرُ الأصوليّ انتماء تفكيره وطريقة تفكيره إلى العقل، أو إلى "عقل" ما. ومايراه الخطاب النقديُ ضغوطاً ميتافيزيقية ينظر إليه خطابُ الأصول كمطلقات مقدّسة أو شبه مقدّسة بمعنى ما.

والواقع والتاريخ لا يُعْنى بصراع في مستوى الكلام، ولا يتحول إلى فعل، بل يبقى في حدود اللّغو، والتغيّر الكبير الذي تتفجر به حداثة تاريخ هي حداثة الواقع ستدفع إلى الانتحار أو الموت تلك القوى التي لم تستطع أن تكيّف الواقع، ولم تتكيّف معه، ولم تستطع أن تنجز تاريخها الخاص بالقدر الذي ينجزها تاريخها.

كيف يتدرّب الخطاب على النقد، وينتج ذاته، ويؤسس لمشروع مجتمع ومشروع أمّة؟ يرفع شعار النقد، ويتصالح مع "اللانقد" أم يتحوّل بالنقد إلى فعل؟ يلاحظ د.هشام شرابي أن أنماط الفكر الأبويّ المستحدث، إصلاحيةً وعلمانيةً وقوميةً ويساريةً، وصلت في أواخر الستينّات إلى طريق مسدود. ولم يعد هذا الفكر قادراً أيضاً على حل التناقض الناتج عن التصادم بين الحداثة والأصالة أو على مواجهة الصراع الداخلي أو الضغوط الدولية السياسية الخارجية. وقد ارتدّ إلى الدين للدفاع نفسه، فالعقائد العلمانية إصلاحية وليبرالية واشتراكية لم تتمكّن من مدّ جذورها عميقاً في تربة الأبويّة المُسْتَحدثة!

ويتساءل عن إمكانيّة قيام نقدٍ أصيل، وعن جدوى نقدٍ، على غرار النقد التفكيكي، لغته النقديّة غريبةٌ بالمعنى الحرفيّ وبالمدلول المجازيّ، ونمط خطابها يستمدّ روحه من إحدى اللغتين الإنجليزية أو الفرنسية.ولكنه يتفاعل به كخطاب يهدّد بنسف تصوّرات الخطاب السلفيّ، وبتغيير الخطاب الأبويّ المستحدث....(37).

يفترض خطابنا النقدي، الذي يهدف إلى أن يكون حديثاً، امتلاكه القدرة على أن يكون نقداً جذرياً ومزدوجاً، يستهدف الذات والآخر ويتوقّع أن يكون حديثاً في نقطة منه تلك "الأصولية" أو "السلفية" التي تفصح عنها الأيديولوجية الإسلامية الإيمانية والوثوقية والغيبيّة، وتكمن في أيديولوجيات عربيّة ثورية، قومية وماركسية، أو شبه قومية، وشبه ماركسية مهما اختلفت مراجعها القريبة والبعيدة.وربما يفصح الاختلاف في مستوى الكلام عن تشابه في مستوى الفعل بين نخبة وشبه نخبة حديثة وشبه حديثة ونخبة وشبه نخبة قديمة وشبه قديمة، مادامت الجماعة، التي هي الكتلة الاجتماعية الكبرى، لم تتحوّل إلى مجتمعٍ، أو إلى أمّة، تتصالح مع مزاجها الديني والبسيط كما تستهويها دنيويّةُ حداثةٍ لم تنخرط فيها، بل أقحمت فيها على نحو بائس...وأيّ نقد يدعوها إلى التفكير؟ ومتى تدوّن عصرها الذي تنتمي فيه إلى التاريخ وإلى الواقع في آن معاً؟ وهل يتكلّم النقد على عصر أنوار هو غير عصر أنوارها بالفعل حتى الآن؟

•

نقد الذات، أو نقد الأمّة -وفقاً لتعبير مرقص- قد يكون من مدخلاته نقد الأيديولوجيات القومية العربية والأيديولجيات الماركسية الشائعة، بالإضافة إلى نقد الأيديولوجيات الدينية، أو بالارتباط معها. وهو نقد ينتمي إلى نقد المجتمع ونقد الواقع على هذا النحو أو ذاك. وقد يكون نقد العقل العربيّ أو الإسلامي أو العربي الإسلاميّ مدخلاً إلى نقد الذات أو نقد الأمة أيضاً. وهو نقد يصاحبه نموّ واقعيّ لآليّات تأخّرٍ وتسلّطٍ تمارسها "أصوليات" و"سلفيّات" متجدّدة دائماً. كما تمارس أنظمةٌ وسلطاتٌ تشيع رؤيتها الأحاديّة وقراءتها الأحاديّة ضدّ العقل وضدّ حقّه في التفكير والتعبير على نحو مباشرٍ أو غير مباشر، ينحاز عبرها "الأصوليّ" إلى تطبيق الشريعة، وفق علاقته الخاصة التي يقيمها معها. ويندفع من خلالها "غير الأصولي" مع شكل من أشكال الحداثة المؤقّتة أو الطارئة التي تعزّز سلطته الطارئة أو المؤقتة أيضاً.

•

تبرز محاولة (نقد العقل العربي) بأجزائه الثلاثة وجزئه الرابع المتوقّع، عند د.الجابري، كمشروع نقديّ يلبيّ حاجة راهنة هي إعادة النظر في "الذات" بعامة، وفي التراث بخاصة، وإن تعدّدت ردود الفعل والاستجابات تجاهها، أو تنوّعت المواقف منها. وقد سبقها. وصاحبها. وتلاها أكثر من محاولة معاصرة قد تتشابه في أهدافها، وقد تختلف في طرائق تفكيرها وإنتاجها، وتعبّر عنها على نحوٍ ما أعمال حسين مروّة

والياس مرقص وعبد الله العروي وسمير أمين وطيب تيزيني ومحمد أركون وياسين الحافظ وصادق جلال العظم وحسن حنفي ومهدي عامل، وغيرهم ممّن يشغلهم موضوع الهويّة كجزء من موضوع الحداثة، على الرغم من تباين الفرضيّات والاستراتيجيات!

وقد أراد الجابري لكتابه (الخطاب العربي المعاصر) أن يكون بمثابة تمهيد لمشروعه: مشروع نقد العقل العربي، فانصرف

■*أراد الجابري لكتابه(الخطاب العربي المعاصر) أن يكون بمثابة تمهيد لمشروعه، مشروع نقد العقل العربي.

إلى تحليل الخطاب النهضويّ العربيّ الحديث والمعاصر، من أجل إبراز ضعفه وتشخيص عيوبه استجلاءً لصورته، وليس من أجل إعادة بنائه. وفيه يشخّص إشكاليّة مشروع النهضة من قبل ومشروع الثورة فيما بعد بغياب نقد العقل فيهما. وكأنه لا يرى فيما أنتجه مشروعُ "تنويرٍ" عربيّ أوّل ومشروعُ "تثويرٍ" عربيّ تالٍ إلا غياب "النقد"، وما حضور النقد، بمستوياته المختلفة، إن لم يكن حضوراً مضمراً أو معلناً لنقد العقل؟

وهل المواد التي يشتغل عليها كتاب الخطاب العربي إلا تلك المواد النقديّة التي اشتغل عليها مشروع خطاب "النهضة" من قبل، ومشروع خطاب "الثورة" فيما بعد؟

يتوقّف د. الجابري عند أشكالٍ من الخطاب، هي الخطاب النهضوي والخطاب السياسيّ والخطاب القوميّ والخطاب الفلسفيّ، ويجد في قضيّة الأصالة والمعاصرة صلب إشكالية الخطاب العربي الحديث والمعاصر.

وما يهمّه من النماذج التي يعرضها هو العقل الذي يتحدّث فيها لا بوصفه عقل شخصٍ أو فئة أو جيل، بل بوصفه "العقل العربي" الذي أنتج الخطاب موضوع دراسته. ويجد أن منطق الليبراليّ الذي تستهويه المبادئ الأوربية لا يختلف عن منطق السلفيّ، أمّا المنطق التوفيقي فيحاول أن يجمع بين أحسن مافي النموذج العربي الإسلامي وأحسن مافي النموذج الأوروبي... والخطاب النهضوي، برأيه، خطاب توفيقيّ، متناقض، محكوم بسلف، خطاب وعي مستلب... أما الخطاب القوميّ فهو خطابٌ في الممكنات الذهنيّة، ماورائي... والفكر العربي قبل حرب حزيران لم يكن يعبّر عن متطلّبات الواقع بل عن واقع آخر يعيشه العرب في الحلم، فهوخطاب، وجدان، لا خطاب عقل، وإن نجح في بثّ ونشر الشعور القوميّ، وقد أخفق الخطاب السياسيّ العربي، على مدى قرن من الزمن، في تحقيق أيّ تقدّم في قضيّة العلاقة بين الدين والدولة... الخ. ولا ينجو الخطاب الفلسفيّ، عنده من تهمة الإخفاق أيضاً، فهو خطاب يتجاهل -كما أشرنا من قبل- القطاع العقلاني في التراث، ويستنجد بما فيه من قطاع لا عقلانيّ، كما يرتبط بأكثر الجوانب لا عقلانية في الفكر الأوروبي المعاصر....

وكان قد استنتج أن السلفيّ والليبرالي وجميع الأسماء الأيديولوجيّة العربية الأخرى لا تستطيع، ولا نستطيع، نحن العرب، أن نفهم أو نعي مفهومي الأصالة والمعاصرة مادمنا محكومين بسلطة النموذج السلف سواء أكان من التراث أو من الفكر الغربي المعاصر أو شيئاً منهما...الخ.

وسيستنتج أخيراً أن العقل العربيّ عقل فقهيّ سواء أتحدّث من موقع يميني أم من موقع يساري، ويتّسم بغياب العلاقة أو مايكفي من العلاقة بين الفكر والواقع، وهو عاجزٌ عن تقديم الإمكانيّات النظرية المطابقة لتغيير الواقع...الخ!..

ومع ذلك فهو يعترف في مقدّمته بأنه لم يوفّق في تبنّي منهج معيّن وسط المناهج الجاهزة، ويسوّغ عمله بطبيعة الموضوع ونوع الهدف وما يفرضانه من الأخذ بمنهجٍ أوعدّة مناهج أو اختراع منهج جديد.

■*يحتمي الأصولي وغير الأصولي أو السلفي بجزء من الماضي أو التراث.

وهو يقرّ بتوظيفه مفاهيم تنتمي إلى فلسفات أو منهجيات أو قراءات مختلفة ومتباينة!(38) وسينحاز في نقده العقل العربيّ إلى العقلانية النقدية لدى ابن حزم وابن رشد والشاطبي وابن خلدون، ويرى فيها منطلقاً يربطنا بقضايا تراثنا، من أجل نقلها إلى حاضرنا، والتعامل معها على أساس متطلّباته وحاجة المستقبل وفكر العصر ومنطقه. وقد حضرت في تفكيره، وتحضر سلطةُ أنموذج اختاره من السلف أو من التراث، كما حضرت، وتحضر سلطة أنموذجٍ استعان بمنهجه من الفكر الأوروبي المعاصر، على هذا النحو أو ذاك.

يحتمي "الأصولي" و"غير الأصولي" و"السلفي" و"غير السلفي" بجزءٍ من الماضي أو من التراث -كما يبدو- فيستعيد الأصوليّ أو السلفيّ شريعةً وفقهاً يواجه بهما حداثةً هجمت عليه.

وينتمي "الحداثيّ" أو"شبه الحداثيّ"، أو يصرّح بانتمائه إلى "بذور" حداثةٍ عربية انبثقت قبل مايقارب من عشرة قرون من انبثاق حداثة الغرب، إن لم يصرّح بأنه اهتدى إليها من خلال أنموذج غربيّ، ويتّفق هنا مع الأصولي وشبه الأصوليّ في تأمّله أنموذجاتٍ من التفكير والعمل يرى فيها سبق الإسلام أو العرب للغرب!

وكأن كلاً من الأصولي وغير الأصولي يهرب من الواقع والتاريخ، أحدهما يستعين برفض الغرب، الذي هو الواقع والعالم والتاريخ الآن، والآخر يهرب إلى نقد العقل الذي لا ينتمي إلى نقد الواقع والعالم والتاريخ بقدر ما ينتمي إلى كلامٍ "حديث" لم يمتلك القدرة بعد على أن يتحوّل إلى "فعلٍ" حديث حقاً!

الفرضيّة التي يدافع عنها د. الجابري في الخطاب العربي المعاصر هي فرضيّة إخفاق مشروع النهضة من قبل، وإخفاق مشروع الثورة فيما بعد. وسيدافع كتابه (نقد العقل العربي)، بأجزائه الثلاثة، عن فرضيّة استقالة العقل العربيّ!

ينظر في مقدّمته كتابه (تكوين العقل العربي) إلى نقد العقل كجزء أساسي وأوليّ من كلّ مشروع للنهضة، ويتساءل عن إمكانيّة بناء نهضةٍ بعقلٍ غير ناهض، عقلٍ لم يقحم بمراجعةٍ شاملة لآلياته ومفاهيمه وتصوّراته ورؤاه، ويصرّح بأن مشروعه هادفٌ لا يمارس النقد من أجل النقد، بل من أجل التحرّر من كلّ ماهو ميت أو متخشّب في كياننا العقليّ وإرثنا الثقافي.... ويقرّ في موضع آخر من نهاية كتابه أن أيّ تحليل للفكر العربيّ الإسلاميّ، سواء أكان من منظور بنيويّ أم من منظور تاريخانيّ، سيظلّ ناقصاً، وستكون نتائجه مضلّلة إذا لم يأخذ في حسابه دور السياسة في توجيه هذا الفكر وتحديد مساره ومنعرجاته....

وسيرى أن الثقافة العربية الإسلامية يتقاسمها نظامان معرّفيان متباينان، يرتبطان بتيّارين أيديولوجيّين متصارعين تاريخياً: النظام البياني والأيديولوجية السنيّة من جهة والنظام العرفاني والأيديولوجية الشيعيّة من جهة ثانية. ومن هنا سيكون النظام البرهانيّ محكوماً في طبيعته وتطوّره بالصراع بين البيان والعرفان... وتضمّ علوم البيان علوم النحو والفقه والكلام والبلاغة، وتعتمد على نظام معرفيّ أساسه قياس الغائب على الشاهد، وعلوم العرفان التي تضمّ علوم الكيمياء والطبّ والفلاحة والتنجيم والتصوّف والفكر الشيعيّ والفلسفة الإسماعيلية والتفسير الباطن للقرآن والفلسفة الإشراقيّة، والسحر والطلّسمات، ويعتمد نظامها على الكشف والوصال والتجاذب. أمّا علوم البرهان من علوم طبيعةٍ ومنطق ورياضة وميتافيزيقا فمنهجها الملاحظة التجريبية والاستنتاج العقلي....الخ(39).

وكأنه ينظر إلى العقل العربي بوصفه نتاج الثقافة العربية الإسلامية التي تأسّست على نظم معرفيّة ثلاثة: نظام معرفي لغويّ عربيّ الأصل، ونظام معرفيّ غنوصي فارسي هرميّ الأصل، ونظام معرفي عقلانيّ يوناني الأصل، كما ورد في كتابه التراث والحداثة. أو كأن لكلّ نظامٍ معرفيّ مرادفه عنده من أنواع المعقول ومراتبه، كما يلاحظ جورج طرابيشي، فالبرهان يطابقه المعقول العقليّ، والبيان يلازمه المعقول الدينيّ، أمّا العرفان فيحتلّ موقعه في أسفل الهرم، بوصفه مملكة اللامعقول المظلمة(40).

إنّ د.الجابري متأثراً بحفريّات فوكو أو بالإبستميّة عنده -يلغي- تنوعاً أو كثرة، بل تعدّداً فضاؤه الثقافي العربي الإسلامي يعبّر عن تفاعل وتداخل وتجاور ووحدة، فقد تأوى فيه إنتاج مؤمنين ودهريّين وزنادقة، وفلاسفة وشعراء وكتّاب ومتكلّمون وفقهاء مارسوا التعبير عن أنفسهم، ومارسوا حريّتهم في الانتماء والنقد على هذا النحو أو ذاك، ولا يُحصَر إنتاجه في هذا النظام المعرفي أو ذاك بشكل حاسم، فالأنظمة المعرفية الثلاث متداخلة، وبينها عناصر مشتركة بقدر مابينها من عناصر مختلفة. كما أن العقل يشمل البيان والبرهان، العلم والعرفان، الواقع والرمز، ليمارس العقل البشريُّ وحدته على نحوعميق وخلاّق، كما يرى د.علي حرب(41).

وأيّة مظاهر رئيسة لظاهرة استقالة العقل تبدو في انتصار "العرفان، وتحوّل "البيان" إلى (عقل-عادة) و(البرهان) إلى (عادة-عقلية) كما يرى الجابري؟ وهل هي مصدر "استقالة حتى اليوم في كثير من الأوساط المثقّفة إن لم يكن في كلّها تقريباً، إذا لم نذكر الأغلبية الساحقة من الجماهير الأمية، على حدّ تعبير الجابري أيضاً!

■*مشكلة الهوية لا تتعلق عند (غليون) بالتراث، وإنما بعلاقتنا مع العصر والمعاصرة.

يرى د.برهان غليون في خطاب الهويّة دليلاً على القطيعة المستمرّة في التاريخ الذاتي وفي خطاب الحداثة دليلاً على القطيعة في التاريخ الموضوعيّ. وهما يشكلان مظهراً واحداً لفصام الوعي. ومشكلة الهويّة لا تتعلّق، عنده بالتراث، وإنما بعلاقتنا مع العصر والمعاصرة، أمّا إجهاض الحداثة فلا يعود إلى مقاومة البنى التقليديّة. ويصل إلى نتيجة مفادها أنه ينبغي الخروج من نقد التراث وتكييفه أو تحويره إلى نقد العقل... عقل الحداثة وفكرها. وما العقل عنده؟ العقل هو نحن... نظام تفكير الراهن! ولكن! أيّة حداثة هذه؟ وأيّ عقل ينتمي إليها؟ ألا ينتجهما واقعُ ما، ويشرطهما تاريخُ ما، ويعبّران عن وضع بشرٍ في مجتمع ما؟

ويفترض، بالمقابل، مطاع صفدي أن فكر القطيعة في المشروع الثقافي العربي لم يقطع مع شيء حقاً ليصل مع شيء آخر حقاً، لأن فكر القطيعة- وفقاً لتعبيره الخاص- لم يفكّر في ذاته حتى الآن! وكان قد لاحظ أن صيغة العقل الغربي الأولى، والتي منحته الريادة والقيادة، أنه هو العقل الذي ينقد دائماً، وأوّل ماينقد هو ذاته.. بل إن العقل هو النقد الخالص باعتباره يردف إنتاجه، ويصاحبه دائماً، لا يعلو فوقه، ولا يتخلى عنه!

هل يختار الخطاب العربيّ الآن نقد عقله متأثّراً بخطابٍ غربيّ ينقد ذاته دائماً، أي ينقد عقله؟

أليس الفكر الذي ورثناه عن السلف، أو ما يسمّيه بعضهم التراث، يدور كلّه حول العقل، كما يستخلص عبد الله العروي في خاتمة كتابه (مفهوم العقل) على الرغم من أنّ تطبيق ذلك العقل المفترض يؤدي غالباً -كما يرى- إلى نتائج محبطة... ولذلك لا يكون العقل عقلانيّة إلاّ إذا انطلقنا من الفعل وخضعنا لمنطقه، وأبدلنا بالمنطق الموروث منطق العقل...(44).

الخطاب النقدي العربي يتدرّب على النقد بعامّة. ويعكس واقعاً أنتجه، وينتجه، كما يعكس تطوّره علاقةً مّا مع العالم والآخر، يحاول عبرها أن يكون منتمياً وحضارياً، كونيّاً وشاملاً، يتكامل فيه نقد الذات بنقد الآخر، ويتدرّب على نقد الأنموذجات كلّها، فينزع عنها قداستها: أصولية وسلفيةً، تنويريةً، وثوريةً، تراثيةً، وحداثيةً، دينيةً، وعلميةً، قوميةً وماركسيةً، عربيةً وغربيةً. ويؤصّل لبعض مفهوماته ومبادئه واستراتيجيّاته، ويعرّب بعضها، وبعضها الآخر يستعيره، فلعلّه ينتج لغته هوغير الغريبة وغير المغرّبة!

إنّه خطابنا بمعنى ما، ينتمي إلينا، نحن، أولاً! ولذلك لم يمتلك شجاعة تسميةِ الأشياءِ والأسماء والعلاقات في الواقع... تسمية كلّ شيء بما هو عليه من قبل، والآن، وبما سيكون عليه فيما بعد،... وهو لا يمتلك هذه الشجاعة لأننا جماعة لم تمتلكها بعد، ولم يمتلكها واقعنا الذي تهجم عليه حداثةٌ إنسانيّةٌ ومتوحّشة، بهيّة وقبيحة، تستهوي تأخرّه، وتعزيه وتغويه. بما هو متوحّش وقبيح فحسب!...

إنه يتدرّب على النقد! وتلك هي مهمّته الواجبة والممكنة حتى الآن، مادامت كائناته الأدميّة التي هي بشر واقعيّون، تتدرّب على الحياة بدلاً من أن تحياها حقاً، وتتساءل عن جنس الملائكة بدلاً من أن تتساءل عن واقعها الأدميّ الذي هو مصدر شقائها الدنيويّ!

متى يتخطّى مرحلة تدرّبه على النقد، ويتجاوزها؟ ومتى يتحوّل إلى نقدٍ، وإلى وعيٍ في مستوى الفعل، ويكون فيه العقل عقلانياً، يؤسّس لخطابه المضاد والمختلف بعامة؟

ألا يتطلب التدرّب على النقد تدرّباً على الديمقراطيّة يحرّر الواقع، فيؤسّس النقد لفرضياته التي لا تعمل فقط على تفسير الواقع، وإنّما تعمل على تغييره، بدلاً من أن تبقى في مستوى الكلام الذي لا يتحرر إلا بوساطة الفعل، بل لا يتحرر إلا إذا تحوّل إلى فعلٍ حقاً!

■*ألا يتطلب التدرّب على النقد تدرّباً على الديمقراطية يحرر الواقع؟!..

❑

❑ هوامش ومراجع

1- جورج طرابيشي، المثّقفون العرب والتراث، ص20،ص21، رياض الريس للكتب والنشر، 1991.
2- الياس مرقص، نقد العقلانيّة العربيّة، ص570،ص631، دار الحصاد، 1997.
3- علي حرب، أوهام النخبة، أو نقد المثّقف، ص58، ص59، الدار البيضاء، 1996.
4- فؤاد صروف ونبيه أمين فارس، محرّر، مؤتمر هيئة الدراسات الفلسفية العربية المنعقد في تشرين الثاني 1966، في الجامعة الأمريكية، منشورات العيد المئوي- بيروت 1967.
5- من مؤلّفات د.عبد الرحمن بدوي.
6- عبد الله القصيمي، العالم ليس عقلاً، ص 483-486-488-495-528-531-532-.... الخ، بيروت 1963.
7- ملّف تدريس الفلسفة والبحث الفلسفي، اجتماع الخبراء، بمعونة اليونسكو، شهادة أدونيس، ص 299، دار الغرب الإسلامي 1990.
8- عبد الله العروي، الأيديولوجيا العربية المعاصرة، ص 125، الدار البيضاء1980.
9- د.محمد عابد الجابـري، الخطاب العربي المعاصر، ص 175، بيروت، ط2-.1985
10- د.أنور عبد الملك، الفكر العربي في معركة النهضة ص 26، ص28، دار الأداب، بيروت 1983.
11- د.برهان غليون اغتيال العقل، ص343،ص33،ص340-302، دار التنوير، بيروت 1985.
12- الخطاب العربي المعاصر، مرجع سابق، ص191-190-57.
13- مطاع صفدي، استراتيجيّة التسمية في نظام الأنظمة المعرفية، ص 26، ص27، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، 1986.
14- مطاع صفدي، نقد الفكر الغربي، ص 13، ص14، ص 344، ص 64، ص 66، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، 1990
15- د.سامي أدهم، مابعد الحداثة: انفجار - أواخر القرن العشرين، النصّ، الفسحة المضينة، ص 15، ص9،ص8،ص58.
16- جورج طرابيشي، نظرية العقل؛ نقد نقد العقل العربي،ص97، ص98، دار الساقي 1966.
17- د.هشام شرابي، النقد الحضاريّ في المجتمع العربي في نهاية القرن العشرين، ص 17، ص8، ص10، مركز

دراسات الوحدة العربية، 1990.

18- د.أكرم ضياء العمري، منهج النقد عند المحدّثين مقارناً بالمنهج النقدي الغربيّ، ص 5-8-9-11-12-19-22-38-40-51، الرياض 1417هـ 1997م.

19- أحمد موسى سالم، العقل، ومناهج التفكير الإسلاميّ، ص 15-ص16، ص 241، 260، ص261، ص285، دار الجيل، بيروت 1980.

20- الياس مرقص، نقد الفكر القومي، ص 45-46-275-296-270-322-323-388-454-474-491-495-496-511-533-396-411-415-218-29-330-394-389-572-574-576-477-487- دار الطليعة، 1966.

يتألف الكتاب من مقدّمة وخمسة أقسام وخاتمة، ويهدف إلى حصر أفكار ساطع الحصري، كلّها، قدر الإمكان، ونقدها، وصياغة النظريّة المضادة على ضوء التجربة التاريخية العربية والعالمية، وقد أشار إلى حياة الحصري وموضوعات مؤلّفاته ومحتويات كتبه القومية التسعة، وأعلن أهداف دراسته ومخططاتها.

والتوقّف، عند هذا الكتاب، لا يعني إغفال مؤلّفات أخرى مثل (الماركسية في عصرنا 1965) وما يتضمّنه من إشارات نقديّة حول الفكر القومي بالإضافة إلى (الماركسية والمسألة القومية 1967) والكتاب المشترك مع رودنسون واميلي توما (في الأمّة والمسألة القومية والوحدة) و(عفويّة النظرية في العمل الفدائي 1971)....الخ.

يلاحظ في كتابه (الماركسية في عصرنا، دار الطليعة، بيروت 1965) إنه باسم الفكر القومي انتشرت أيديولوجيا انتقائية، مثالية، غيبيّة، تحتقر الحياة الماديّة، وتكره الاقتصاد السياسي، منحت نفسها صفة الأصالة العربية...

ويلاحظ أيضاً أن الفكر القومي الأصيل في ردّه وهجومه على الفكر اللاقومي مزيج من أفكار برغسون ونيتشه وشبنغلر وغيرهم...ص 5-ص6.

21- عقد المجلس القومي للثقافة العربية، ندوة تحت عنوان (الياس مرقص والفكر القومي، اللاذقية، 1992)، وتضمّنت أربع جلسات دارت أهمُّ أعمالها حول فكره النقدي والمسألة القومية وتجديد الفكر القومي وغيرها، ويمكن الإشارة، بشكل خاص إلى بحث جاد الكريم الجباعي (المسألة القومية في فكر الياس مرقص)، وبحث محيي الدين صبحي (الياس مرقص وتجديد الفكر القومي).

- الياس مرقص والفكر القومي- منشورات المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط 1993.

22- ياسين الحافظ الهزيمة والأيديولوجيا المهزومة، ص 75-76-177، 185-186-247-290-258-294-320....دار الطليعة 1979.

23- د.عبد الرزاق عيد، ياسين الحافظ، نقد حداثة التأخّر، ص227، دار الصداقة، حلب 1996.

24- د. صادق جلال العظم، النقد الذاتي بعد الهزيمة، ص 5، ص 67-70-80-82-ص 97-ص105-132....دار الطليعة، ط4، 1972.

25- د. صادق جلال العظم، نقد الفكر الديني، ص 5-ص17-18-28-36-46-75-78- دار الطليعة 1970. والأبحاث التي يشتمل عليها هي: الثقافة العلمية وبؤس الفكر الديني- مأساة ابليس- معجزة ظهور العذراء وتصفية آثار العدوان- التزييف في الفكر المسيحيّ الغربيّ المعاصر- مدخل إلى التصوّر العلميّ للكون وتطوّره.

26- بالإضافة إلى البحث الذي توقفنا عنده من كتاب (نقد الفكر الديني) نشير إلى (مأساة ابليس) الذي يستشهد في نهايته د.العظم بقصّة طريفة لتوفيق الحكيم، يجري فيها حوار بين ابليس وشيخ الأزهر، بعد أن ذهب ليتوب على يديه، ويدخل في الدين الحنيف ويشعر باليأس من موافقة شيخ الأزهر، فيتوسّط الملاك جبريل عند ربّه دون جدوى، وينتهي الحوار بصرخة ابليس: إنّي شهيد! وطرافة البحث تشبه طرافة قصّة الحكيم!..

أمّا بحثه (معجزة ظهور العذراء وتصفية آثار العدوان) فيختمه بعبارة ذات دلالة عميقة، يقول فيها: هنيئاً مريئاً بهذه المأساة المفجعة لأنصار العذراء والمعجزات والسياحة، والتعزية الروحيّة بضياع القدس. ومرحى لمخرجي أمثال هذه المسرحيات ومروّجيها من أجهزة الإعلام، وشكراً للكنيسة القبطية- على نفيها الأخير لظهور العذراء...الخ.

وفي بحثه (التزييف والفكر المسيحي الغربي المعاصر)، يعالج بسرعة مجموعة من المحاضرات أصدرتها الجامعة الأمريكية حول موضوع (الله والإنسان في الفكر المسيحي المعاصر، بعد أن ألقيت في الجامعة نفسها، عام 1967. ويستنتج فيه أن السلاح نزع من الكنيسة من قبل قوى تنتمي في جوهرها للحركة العلمانية التي صنعت مايسمّى بالعالم الحديث، وكوّنت ثقافته العلميّة وحضارته الصناعية!

ومطالعته:(مدخل إلى التصور العلميّ الماديّ للكون) هي مديحٌ للماديّة الديالكتيكية كأنجح محاولةٍ لصياغة صورةٍ كونيةٍ متكاملة تناسب هذا العصر وعلومه، على حدّ تعبيره. ويعتقد أن هذا جزء مهم ممّا عناه سارتر حين قال: (الماركسية هي الفلسفة المعاصرة)!.

وكان قرار محكمة استئناف بيروت الناظرة بقضايا المطبوعات إبطال التعقيبات على الفاعل الأصليّ والمدّعى عليه، بعد أن أنكرا صحّة ماتُسب إليهما، إذ صرّح د. العظم أنه في نشره الكتاب موضوع الإدعاء إنما يتوخّى من ورائه النقد العلمي والحقيقة، ولا يعتبر أنّ الأبحاث الواردة فيه تتضمّن تحريضاً على إثارة

النعرات الطائفية أو ازدراءً للديانات السماوية. قد سبقه إلى ذلك باحثون عرب وأجانب، وخاصة أن هذه المحكمة لاتحاكم المدعى عليهما، على حرّيّة المعتقد الديني أو الفكري أو تشكيكهما في الدين، لأن من المعلوم أن الدستور اللبناني يكفل حرية الرأي والفكر والنقد....الخ.

27- محمد جمال باروت، يثرب الجديدة: الحركات الإسلامية الراهنة، ص 10-11، ص245-127-13-14-177-178، 28-33-95-124-193- 209-212- 18، الريس للكتب والنشر، 1993.

28- يرى باروت أن الخطاب الجهاديّ للحاكميّة لله يضمر مرجعيّة شيعيّة خاصة بولاية الفقيه، ويناقش التشيّع السياسيّ بين نظريّتيّ "ولاية الفقيه" و"ولاية الأمّة على نفسها"، ص 81-ص.93

29 - الفلسفة في الوطن العربي، بحوث المؤتمر الفلسفي الأول، ص 69-ص60-61 مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت .1985

30- د.نصر حامد أبو زيد، التفكير في زمن التكفير، ص 134-135، ص 131-سينا للنشر، القاهرة 1995.

31- د.محمد أركون، قضايا في نقد العقل الديني، تر:هشام صالح، ص 58-59، ص 154- دار الساقي 1998.

32- د.طيب تيزيني، النصّ القرآني، إشكاليّة البنية والقراءة، ص 439، 107- ص157-158، دار الينابيع، دمشق 1996.

33- د. عزيز العظمة، دنيا الدين في حاضر العرب، ص 16-ص13-14، ص 92، ص60، ص 32، دار الطليعة بيروت 1996.

34- د. نديم البيطار، من النكسة إلى الثورة، ص 161-ص144، دار الطليعة، بيروت، 1968.

35- د. محمد أركون، من الاجتهاد إلى نقد العقل الإسلامي، تر: هاشم صالح، ص 27-ص93-ط2، دار الساقي، 1993.

36- جورج طرابيشي، الفلسفة وجدليّة التقدّم والتأخّر، مقال، مجلة "أبواب"ص 114-115- ربيع 1998.

37- د.هشام شرابي، النظام الأبويّ وإشكالية تخلّف المجتمع العربيّ، ص 126-127، 128، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1992.

38- الخطاب العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 14-30-31، 55-56-131-135- 217، ص .12

39- د. محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، ص 5، ص7-8، ص 346-ص249-ط6، مركز دراسات الوحدة العربية 1994

40- جورج طرابيشي، إشكاليّات العقل العربي، ص 285، دار الساقي 1998.

41- علي حرب، خطاب الهويّة، ص 131-دار الكنوز الأدبية، بيروت، 1996،

42-اغتيال العقل، مرجع سابق، ص 145-153-289-314-315.

43- نقد الفكر الغربيّ، مرجع سابق، ص 7-10.

44- عبد الله العروي، مفهوم العقل، ص 357-364، الدار البيضاء 1996.

❑❑❑

Flj ŸF x ˜ !–Ɛ FƷY–Bi

د. منذر عياشي

■* لما كانت الترجمة ناقلة للغة فقد كانت بانية لشروطها صوتاً ودلالة، ونحواً.

1- تمهيد وتعريف:

الترجمة، في معناها القريب، والمباشر، والأولي هي: نقل من لغة إلى لغة بدقة وأمانة. وهي أيضاً علم باللغتين المنقول منها والناقلة، ومعرفة بالمادة التي تشكل موضوع الترجمة واشتغال المترجم.

ولكن هذا التعريف لا يكفي، وإن كان يمثل الشرط الأساسي الذي تقوم عليه عملية الترجمة. فالترجمة ليست فقط نقلاً بوساطة اللغة. إنها هي عينها كائن لغوي. ولقد يعني هذا أنها كائن حي. كما يعني أنها، إذ تكون كذلك، تعيش ما يعيشه الكائن الحي، وتتطلب في وجودها ما يتطلبه.

ولما كانت الترجمة لغة ناقلة للغة، فقد كانت بانية لشروطها صوتاً ودلالة، ونحواً ومتجاوزة لهذه الشروط في الوقت نفسه. ولولا ذلك لما استطاعت أن تنقل من لغة إلى لغة، ولظلت في نظام اللغة الأولى أسيرة ورهينة. ولما كان هذا هكذا، فقد أمكن القول في تعريفها أيضاً: إنها تجاوز للغة باللغة. ومن هنا، فقد كانت الترجمة إبداعاً للمنقول في اللغة الناقلة.

ثم إن الترجمة بعد هذا وذاك، قراءة لنص بغير لغته. ولقد نعلم أن كل قراءة بناء كما ذهب إلى ذلك تودروف في كتابه"مفهوم الأدب". وإذا كانت هي كذلك، فإنها لتكون، بسبب لغتها الخاصة، إعادة بناء لنص كان قد سجل نفسه بنية على نحو مغاير ومختلف. وإذا تأملنا، فسنجد أن في هذا تعريضاً للنص المنقول إلى نوع من التحريف لا يستطيع المترجم حياله شيئاً. ولذا قيل إن الترجمة خيانة.

ويمكننا القول، مع ذلك، في تعريف الترجمة إنها علم وسط بين عدة علوم، كما نستطيع أن نقول، بشكل موسع، إنها علم يربط كافة العلوم ببعضها.

2- الترجمة علم مستقل:

لقد انتهينا إلى تعريف الترجمة بأنها علم وسط بين عدة علوم.

وإنه لواضح أننا استخلصنا هذا التعريف من الدور الذي تؤديه الترجمة في الربط بين العلوم. ونلاحظ هنا أننا ربطنا تعريف الترجمة بوظيفتها. ولكن على الرغم من هذا، فإن الترجمة تبقى شيئاً متميزاً من وظيفتها ومن الدور الذي تقوم به وتؤديه. وإن ملاحظة كهذه، تفصل الترجمة عن نفعيتها، وعن غرضها، وعن الهدف الاستهلاكي منها، لتجعلنا ننظر إليها بوصفها علماً مستقلاً له مدارسه ونظرياته، ومناهجه وإجراءاته، وطرقه وأدواته.

■* الترجمة هي علم وسط بين عدة علوم، كما أنها علم يربط كافة العلوم ببعضها.

وإذا كان التراث العربي، على لسان الجاحظ وغيره، قد ألمح إلى شروط الترجمة وأحوال المترجمين معرفياً، وإذا كان التراث الغربي قد فعل الشيء نفسه، إلا أن كل هذا لا يشكل علماً. فجملة الأقوال التي وردت هنا وهناك ما كانت سوى إرهاصات أولية، وأفكار غير منظمة، وإرشادات ونصائح تتعلق بعمل المترجم من جهة، وبموقفه الأخلاقي من جهة أخرى.

كان لابد إذن من انتظار هذا القرن. فقد انتقلت المعارف فيه من كونها تكديساً للمعلومات، وتصنيفاً لها وتبويباً، إلى النظام والنسق، فتميز العلم من تعيناته، واتخذ في حصوله شكل قوانين بها تلد الظواهر وتتكون في الآن نفسه. وهكذا صار العلم بالشيء هو العلم بالقوانين التي يصدر عنها، كما صارت المعرفة العلمية معرفة عقلانية.

وهنا لابد من ذكر شيء، يتعلق بالترجمة، وله أهمية عظمى بالنسبة إلى العلم. فلقد تصادف، في بداية هذا القرن، أن قام سوسير بثورته العلمية في ميدان اللسانيات. فانتقل معه الدرس اللغوي من منظور تاريخي إلى منظور وصفي، صار فيه علماً. وحينئذ كف الماضي بوصفه تاريخاً، والتعاقب الزمني بوصفه منهجاً عن التحكم في معرفة الظاهرة اللغوية، ليحل الوقوف على النظام في آنيته بديلاً عنهما. وبذلك صارت اللغة، ليس كياناً تاريخياً، ولا وجوداً تعاقبياً، ولكن كياناً حياً أنطولوجياً وأنتروبولوجياً، ووجوداً آنياً. وقد كان في رأي بعض العلماء(جورج مونان وغيره مثلاً)، أنه ما كان يمكن لهذا التطور أن يكون، ولهذه النقلة أن تتم في ميدان اللسانيات لو لم تكن الترجمة هي الأس الذي يقف وراء ذلك. فلقد تنبه المشتغلون في اللسانيات، بوساطتها، أن اللغات لا تختلف فيما بينها بألفاظها فحسب، لأن الترجمة ليست إبدالاً للفظ بلفظ فقط، ولكنها تختلف بأنظمتها، وأن الترجمة هي انتقال عن نظام لغوي
إلى نظام لغوي آخر.

ومن هنا يمكن القول، إنه مع استقلال اللسانيات علماً، اتخذت عدة علوم سبيلها إلى الاستقلال منهجاً وطريقة. وكانت الترجمة من جملة العلوم اللسانية التي استقلت بنفسها ونظامها. وقد نشأ عن استقلالها ما يمكن أن نسميه علم الترجمة. وهو علم يبحث في الأنظمة، والبنى، والأنساق، والسياقات اللغوية والإشارية، بالإضافة إلى اشتغاله بعلوم أخرى متممة له ومكملة كعلم الاشتقاق، وعلم التركيب، والمصطلحية(علم المصطلح)، ناهيك عن علم الخطاب التواصلي الذي يمثل عماد الترجمة الفورية، وعلم الخطاب الأدبي، إلى آخره. غير أن ما يجب أن نعرفه هو أن اللسانيات إذا كانت قد تنبهت، بفضل الترجمة، إلى أن اللغة هي نظامها، فعملت بسبب من هذا على درس النظام في إطار كل لغة على حدة، فإن علم الترجمة قد اتخذ هو الآخر(وهو بهذا أولى) من النظام أسساً لتكوينه ومنطلقاً لعمله، ولكنه خلافاً للسانيات، فقد عمل دراسته في إطار لغات متعددة إبعاداً لهدفه المتمثل في الترجمة وإنجازها، وليس في الكلام وإنجازه كما في اللسانيات.

هنا يأتي فارق دقيق يجب أن ننبه إليه: إن المتكلم، لكي يتكلم، يحتاج أن يستخدم النظام اللغوي، وإلا يكن ذلك فإنه لا يستطيع كلاماً. بيد أن استخدامه للنظام لا يقع في ساحة وعيه، وإنما هو يقوم على ضرب من النسيان، أو ضرب من الآلية التي هي معرفة حدسية كان قد اكتسبها من المجتمع الذي نشأ فيه. ولو أن هذا النظام كان حاضراً في ساحة وعيه أثناء كلامه فشغل فكره، لكف عن الكلام أو لما استطاع كلاماً. أما المترجم، فشيء آخر غير المتكلم: أنه ناقل كلام بلغة أخرى وليس منجز كلام في هذه اللغة الأخرى. ومن هنا، تختلف طبيعة استخدام النظام اللغوي عنده عن طبيعة استخدام النظام اللغوي عند المتكلم، فالنظام، في حالة المترجم، يعد معرفة عقلية وليس معرفة حدسية. ولأن هذه المعرفة عقلية، فإنها تحضر بالضرورة في ساحة وعيه أثناء قيامه بعملية الترجمة، ذلك لأن الترجمة، كما أسلفنا، ليست إبدالاً للفظ بلفظ فقط، ولكنها أيضاً انتقال من نظام لغوي إلى نظام لغوي آخر، وإن هذه المعرفة ما لم تكن حاضرة في ساحة وعيه لحظة إنجازه لترجمته-لأنها هي المعين- لما استطاع أن يترجم، ولقد نفهم من هذا أن المترجم، في استخدامه للنظام، يقف على النقيض من المتكلم في استخدامه للنظام.

■* في هذا القرن انتقلت المعارف من كونها تكديساً للمعلومات إلى نظام النسق.

فالمتكلم يستخدمه حدساً لإنجاز كلامه الخاص، والمترجم يستخدمه علماً ومعرفة ووعياً لنقل كلام لا يمثل إنجازه الخاص. وبهذا تكون الترجمة علماً وموضوعية في حين يكون الكلام أداء وذاتية وإذا كان هذا هكذا، فإن هذا الأمر ليتطلب النظر في قضية أخرى تماثلها في الأهمية، وتقوم على ما تقوم عليه من نسيان ضروري من جانب المتكلم، أو حضور للمعرفة العقلية في ساحة الوعي من جانب المترجم. هذه القضية هي قضية التاريخ الدلالي للألفاظ، وجملة المعاني المحتملة التي يمكن أن تؤديها في سياقات لغوية ومقامية مختلفة.

إنه لا يمكن لمتكلم أن يكون له قصد في كلامه من غير أن يكون كلامه حاملاً لمعنى. فإن غاب المعنى غاب القصد، وحينئذ يصير الكلام إلى نوع من التصويت لا يفصح ولا يبين. ومن هنا كان المتكلم أحوج ما يكون إلى المعنى لكي يبين عن مقاصده.

ولقد نعلم إلا يكن ذلك، فإنه سيكون مصوتاً لا متكلماً. بيد أن المتكلم لكي يتعلم-وهنا تكمن المفارقة الثانية- لا يستحضر إلى ساحة وعيه التاريخ الدلالي للألفاظ، ولا جملة المعاني المحتملة التي يمكن أن تؤديها في سياقات لغوية ومقامية مختلفة. ولو أن هذا التاريخ، وتلك السياقات كانا حاضرين في ساحة وعيه أثناء تأديته لكلامه، فشغلا فكره وجعلاه أدعى إلى التبصر والتأمل والروية، لكف عن الكلام أو لما استطاع كلاماً. وبيان ذلك أن القصد هو الذي يأتي بالألفاظ الدالة على المعاني لا بأنفسها، ولكن بالتركيب الذي ينزلها منازلها ويعطيها وظائفها، وبالسياق الذي يحدد لها مناسبتها ويجعلها ميسرة للقصد الذي استعملت من أجله.

وإن هذا القصد في إنجازه لنفسه ليستند إلى ما سميناه سابقاً المعرفة الحدسية للمتكلم. وهذا كله يتم عند المتكلم بشكل آلي: لفظاً، ونظاماً، وسياقاً. ولو عدنا إلى الجرجاني في كتابه"دلائل الإعجاز"، لوجدنا فيه كلاماً دقيقاً، وتفصيلاً مبيناً، ونظراً عميقاً يتعلق بهذا الأمر. غير أنه لما كان المترجم هو غير المتكلم على نحو ما أشرنا، فإن إمكان حضور أو استحضار المعرفة العقلية بتاريخ دلالة الألفاظ، وبالنظام، وبالسياقات التي تجعل المعنى يقوم على الاحتمال، سعياً وراء تحديد قصد المتكلم في ساحة وعيه، ليعد ضرورة تقتضيها عملية الترجمة نفسها، وإنه لولا ذلك لما أمكنه أن يترجم.

ونخلص من هذه القضايا وغيرها إلى أن الترجمة عملية تمتاز بخصوصيات كثيرة، يقتضي النظر فيها درساً خاصاً يؤهلها لأن تكون علماً مستقلاً، ويمكن أن نقدم بعض هذه الخصوصيات مقارنة مع الكلام في نقاط أربع رئيسة لنتبين ذلك.

*- إن كان الكلام يمثل أداء المتكلم بلغة ما، فإن الترجمة تمثل إعادة إنتاج هذا الأداء بلغة أخرى.

*- إذا كان الكلام في إنتاجه لنفسه يمر بضربين من النسيان، فإن عملية الترجمة تمر بضربين من الاستحضار، على نحو ما رأينا.

*- إذا كان الكلام فردياً لأنه إنجاز خاص للمتكلم الفرد، فإن الترجمة ثنائية حتى وإن كان منتج الكلام هو مترجم الكلام.

*- إذا كان موضوع الكلام هو ما يقوله الكلام، فإن موضوع الترجمة هو الكلام الذي قيل.

غير أن ما يجب أن يستوقفنا ونحن نتكلم عن علم الترجمة، هو أن هذا العلم ما كان ليبلغ ما بلغه لولا أنه استند إلى اللسانيات بكل حقولها المعرفية، وكل ميادينها العلمية، وكل معالجاتها المنهجية. ولقد بدا لشدة ارتباطه بها وكأنه فرع من فروعها، بل لقد عد كذلك فعلاً. ونحن إذ نقف على هذا الأمر، فإننا لا نرى فيه غضاضة أو منقصة. ذلك لأن اللسانيات اليوم تعد أماً لميادين علمية عديدة: الصوتيات، والنحو، والدلاليات، والسيميولوجيا، والأسلوبيات. هذا بالإضافة إلى كونها تعد رافداً منهجياً بالنسبة إلى حقول معرفية مختلفة، مثل: الأنتروبولوجيا، علم النفس، علم الاجتماع، البيولوجيا، الفلسفة، علوم اللاهوت أو علم أصول الفقه عند المسلمين، النقد الأدبي، إلى آخره.

بل إنها لتساهم في بعضها إسهاماً مباشراً، فتمدها بما تحتاج إليه من أدوات تحليلية ومصطلحات تمكنها من القيام بمهامها. ومن هنا نرى أن اللسانيات هي العلم الذي لا يمكن لعلم الترجمة أن يقوم بغيره، ولا أن يحقق استقلاله إلا بمعاونته. ونحن إذ نضع اللسانيات في أولويات ما يجب أن تهتم الترجمة به، فذلك لأن اللسانيات تعطي لعملية الترجمة صفتين لا غنى لها عنهما إذا أرادت أن تدخل حقل المعارف الحديثة: الأولى، صفة العلم، والترجمة تتحول به إلى علم تحكمه القوانين، والقواعد والنظم. والثانية، صفة المنهج، والترجمة تتحول به إلى عمل منظم، ومقنن، ومنسق. ثم إن الترجمة لتخرج بهما معاً من الارتهان إلى المعرفة غير العلمية بالنص ولغته إلى المعرفة العلمية بهما. وإذ ذاك تقترب من الدقة، وتحقق ما هو منشود منها.

■* مع سوسير انتقل الدرس اللغوي من منظور تاريخي إلى منظور وصفي صار فيه علماً.

وإذا كان حال الترجمة في اتصالها باللسانيات يرفعها إلى هذه المرتبة، فإننا نفهم مقدار التأثير الذي يكون لها في تنشيط العلوم، أو التأثير على العلوم نفسها. ولكي نكون أكثر دقة يمكننا أن نقول إن اتصال الترجمة باللسانيات ليجعلها قابلة للفهم وللانتقال. وإنها بهذا لتساعد العلوم التي تترجم لها على تدقيق عبارتها وإغنائها من جهة، كما تساعدها على تدقيق مناهجها وتطويرها من جهة أخرى. وهكذا نرى أن الترجمة بمقدار ما تكون نقلاً لعلم أو لنص من لغة إلى لغة، فهي تكون أيضاً في الوقت نفسه اختباراً منهجياً للعلم وللغة النصوص التي تقول نفسها بها.

3- الترجمة ضرورة حضارية.

لقد ذكرنا سابقاً بأن الترجمة وسيط بين العلوم. ويمكن أن نقول هنا إنها وسيط بين الحضارات. وإذا كانت هي كذلك، فإنها لتعد بحق أداة الإنسان وسبيله للتواصل مع الإنسان الآخر. ولقد يعني هذا أنها أداته للخروج من قوقعته، ومحليته، وذات نفسه نحو الآخر المقيم هو أيضاً في قوقعته، ومحليته، وذات نفسه.

وبقول آخر، إنها انفتاح البشر على بعضهم: علماً، وثقافة، وأدباً، وفلسفة، وفكراً، وديناً. وإنها بهذا لتساعد الكل الإنساني، إذ تصل البشر ببعضهم، على بناء حضارة الإنسان. ولذا، فقد عدت الترجمة علامة وضرورة. أما علامة فلأنها تدل حقيقة على المستوى الحضاري الذي بلغته أمة من الأمم، كما تدل على عمق الانفتاح الحضاري الذي بلغته أمة من الأمم. وتلك لعمري علامة يجب على كل الأوطان أن تسعى إلى إعلائها، لأنه لا غنى لأي بلد عن التبادل الحضاري. وإذا عدنا إلى تاريخنا العربي الإسلامي في عصوره المختلفة: الأموي، والعباسي، والأندلسي، فسنجد أن حجم التبادل الحضاري لم يقف عند حدود. بل لقد صارت الأمة الإسلامية، بفضل انفتاحها الحضاري، أمماً كثيرة في أمة واحدة، وحضارات مختلفة في حضارة تملكها الإنسانية جمعاء، ولغات لا حصر لها تصل الترجمة بينها قاطبة. وأما ضرورة، فلأن العلم لن يكون في حصوله متاحاً إلا بها، كما أنه لن

يبلغ تطوره إلا من خلالها. وإذا كان هذا هو شأن الترجمة فإنها لتعد بحق ضرورة حضارية.

4- الترجمة وعصر المعلومات

■* مع استقلال اللسانيات علماً، اتخذت عدة علوم سبيلها إلى الاستقلال منهجاً وطريقة.

يشهد عصرنا تسابقاً محموماً في إنتاج المعرفة والحصول على المعلومات. وإذا كانت القوة العسكرية، والمالية، والبشرية، في العالم القديم وحتى نهاية القرن التاسع عشر، هي التي تجعل الأمم بعضها فوق بعض درجات، فإن مفهوم القوة في عصرنا الحديث قد تغير. وأصبح إنتاج العلم، والحصول على المعلومات، والسرعة هم البدائل التي تتعلق بها كل القوى التقليدية الأخرى.

ولقد كان للترجمة في هذا التسابق المحموم دور بارز. ذلك لأنها أسهمت إسهاماً مباشراً في نقل العلم وتوصيل المعلومات، بل لقد أسهمت، إذ قامت بهذا الدور، في تطوير العلم نفسه موضوعاً ومنهاجاً، كما أشرنا من قبل. وثمة إحصائيات أظهرت أن دولاً مثل الولايات المتحدة، واليابان، ودول أمريكا اللاتينية، وإسبانيا، وإنكلترا، وفرنسا، وإيطاليا، وبعض دول النمور السبعة الأسيوية تترجم أضعاف ما تنتج محلياً. وإن إحصائيات أخرى أظهرت أيضاً أن نسبة ما يترجم من الكتب في بعض الدول المتقدمة يساوي ثمانين بالمئة من الإنتاج الإجمالي للكتاب عندها، ناهيك عن البحوث، والدراسات، والمقالات، وما تترجمه الدوريات والمجلات والصحف اليومية في شتى ميادين العلم وحقول المعرفة.

ولنا أن نتساءل كيف يتم هذا عند الأمم، وأين يقف العرب في عصرهم الحديث من كل هذا؟

صحيح أن هذا السؤال عاطفي، ووجداني، وانفعالي، ولكن الوعي بهذا الأمر، قد يدفع الإنسان في الحقل العلمي إلى تحويل الأسئلة العاطفية إلى نقاط أهمية، فيستثمرها استثماراً عقلياً، وحينئذ يجعل إجاباته تتجه نحو الإجراءات العملية بشكل علمي.

تقوم الترجمة، في الوطن العربي، بشكل أساسي على مبادرات فردية.

وهذه المبادرات، تأتي عند هؤلاء الأفراد كعمل إضافي لتحسين أحوالهم المعيشية في معظم الأحيان.

■* تكون الترجمة علماً وموضوعية في حين يكون الكلام أداء وذاتية.

ثم إن هذه المبادرات لا تأتي في سياق خطة مرسومة ومشروع معلوم، ولكن من خلال معرفة المترجم بالسوق الاستهلاكية ومتطلباتها من جهة، أو من خلال توجه معين للمترجم إرضاء لفئة واستثارة لفئة أخرى من جهة ثانية. وإن هذه الفردية لتهيمن أيضاً على مؤسسات رسمية خصصت نفسها لترجمة الكتاب. ولقد يدل على هذا أن جل المنشورات فيها، وإن كانت لا تخلو من كتب مهمة جداً، لا تتم عن خطة ولا تعبر عن مشروع. ومن هنا تأتي في انتقائها للكتب وترجمتها لها، على مثال الفرد في انتقائه وترجمته. ولهذا تبقى الترجمة، في الوطن العربي، فردية في أساسها، واستهلاكية نفعية في تطلعاتها.

بيد أن الذي نراه بهذا الخصوص، هو أن الترجمة مشروع متكامل أولاً، وخطة عمل ثانياً، وتزامن مع إنتاج المعرفة ثالثاً. فإن لم تكن كذلك، فإنها لن تؤدي الغرض المطلوب منها حق الأداء. ولقد نعلم أن بعض الدول قد استطاعت أن تصدر كتباً بلغاتها هي قبل أن تصدر هذه الكتب بلغاتها الأصلية التي كتبت فيها.

وأخيراً، فإن المطلوب هو إعادة النظر في السياسات التعليمية، والثقافية، ووضع برامج للترجمة تضعنا في قلب العصر الذي نعيش فيه.

□□□

يصــدر

ù –ŋžùù ŬĶžəŬbiŭę ŭ DŏŽɛ 5N

انشاء حضارة جديدة

دراسة...

..............حافظ الجمالي

ε Ŭĵĭ˘ yl ˝ FŇŰĈű
Fl ƀŽĭUţ R ŰĚÒŰĵdžŇŸĺj

حسين المناصرة

1- تمهيد:

يرى أحد النقاد بأن صدور "عدد كبير من الروايات العربية المخصصة لتصوير ونقد أزمة الحرية في وطننا العربي من خلال شخصياتها المحاصرة والمطاردة والمعذبة والواقعة في أسر السجن والاعتقال يعبر عن جسامة هذه الأزمة في حياتنا المعاصرة (1)".

كما يرى علي الراعي بأن أهم ما يتصدر رقعة هموم الكاتب العربي هو موضوع القهر بكل أشكاله الاجتماعية والاقتصادية والسياسية (2).

والمجال متسع لو حاولنا أن نستوضح أبعاد القهر السياسي الذي يعتبر من أبرز أنواع القهر في ظل غياب الحريات وهيمنة الأحكام العرفية في بعض الكيانات غير الديموقراطية.

إن بطل روايات يحيى يخلف مسكون بالعلاقة مع السلطة المهيمنة في الخطاب الروائي. نرى في أغلب رواياته بطلاً حائراً قلقاً، يدخل ضمن مساحة التردد في مايخص رفض السلطة أو السقوط تحت مؤثراتها المغرية خاصة وأنها سلطة لم تعد تنتمي إلى سياقات الأمة أو الشعب أو الطبقة المسحوقة أو مقاومة العدو...

■*بطل يحيى يخلف من الشرائح الشعبية وبالتالي فهو مستهدف من قبل السلطة عن طريق الترغيب أو الترهيب.

وما دام البطل لدى يحيى يخلف هو من الشرائح الاجتماعية الواعية، والذي تتمثل فيه ملامح القيادة الشعبية وقدراتها المتفانية، فإنه مستهدف من قبل السلطة عن طريق الترغيب والترهيب.. وغالباً ما يكون عن طريق إسقاطه في أحضانها، وبالتالي قطع العلاقة بينه وبين طبقته الاجتماعية الشعبية التي تعول عليه كثيراً في الاضطلاع بآمالها المعادية للسلطة عموماً في سياق البحث عن التغيير أو تشكيل المقاومة.

ويعتبر البطل بالنسبة لذاته في مرحلة دعك وإرهاص، لذلك يحاول أن يحدد قناعاته أو آفاقه السياسية والاجتماعية، لأنها تتشكل في الرواية من خلال نمو شخصيته لا من خلال وجود شخصية نمطية جاهزة... وبذلك قد يقع تحت تأثير إغراءات السلطة لفترة زمنية، ثم لابد له من التحول والعودة من خلال الإنسلاخ إلى طبقته التي انسلخ عنها. هذا ما نجده بشكل خاص في شخصية "أبو شنان" في رواية "نجران تحت الصفر" وفي شخصية "عمران" في رواية "تفاح المجانين".. إذ إن البطل يتشكل في الروايتين من خلال الاستسلام للسلطة، ثم من خلال رفضها والخروج من دائرتها للعودة إلى السيرة الإيجابية الأولى التي تم التخلي عنها ضمن مغريات اقتصادية أو جنسية أو اضطرارية قهرية.

وفي ضوء ازدواجية البطل وقلقه تأتي لغة يحيى يخلف واضحة متقاربة مع القص الخرافي، فلا تشعر إطلاقاً بأنه يحاول سلب اللغة ميزاتها المباشرة البسيطة، لأنه يقدم لنا بطولة متنامية ذات حبكة وتتابع منطقي سردي.. ولكنها لغة أبعد ماتكون عن التقريرية التسجيلية، لأنها شديدة الكثافة والحساسية الأدبية، كما أنها ذات مرمى إيحائي يجر المتلقي إلى محاولة البحث والمشاركة بل والإضافة والتحليل، ليجد نفسه بالتالي أمام خطاب أدبي يعالج إشكاليات سياسية عميقة ومهمة في تحديد علاقة الإنسان بالسلطة التي تحكمه ليراها في ضوء النقد لا في ضوء الاستسلام والقناعة...

إن روايات يخلف من أفضل الروايات الفلسطينية التي تهتم بحفريات السياسة من خلال علاقة المواطن بالسلطة التي تحكمه.. إضافة إلى أن الرواية لا تقدم لغة صحافية جافة وإنما هي لغة وجدانية تحرك الشعور لدى المتلقي وتبهره بالقناعات الجديدة التي يفترض أن تتشكل لديه تجاه البنية السياسية التي تمتلك قضيته وبرنامجه الحياتي.. قد يفقد الثقة بالسلطة السلبية

مهما حاولت أن توهمه بأنها تعمل لصالحه، ليبدأ البحث عن البديل لأن بطله الذي استغلته السلطة تمرد وخرج من دائرتها رغم الإغراءات التي تتحول في خطاب الرواية المؤدلج إلى نقمة أو سباب.. وهكذا تتوسع شقة الخلاف بين البنية التحتية والبنية الفوقية لترى النقد السياسي الحاد الذي تتمتع به روايات يخلف الأربعة الأساسية: نجران تحت الصفر / تفاح المجانين/ نشيد الحياة/ بحيرة وراء الريح.

■*في ضوء ازدواجية البطل وقلقه تأتي لغة الراوي واضحة متقاربة مع القص الخرافي.

وما دامت السلطة تشكل الجانب السلبي في صياغات بطل يحيى يخلف فإن المرأة بالنسبة للبطل تعد من أهم ثيمات علاقته بالسلطة إيجاباً، وسلباً، عندما تستغل السلطة المرأة للإيقاع بالبطل كما هو حال "أبو شنان" أو عندما ينجر البطل نفسه وراء إغراءات امرأة من سياق السلطة، كما هو حال عمران في تفاح المجانين، أو عندما تكون السلطة معوقاً أمام علاقة البطل بامرأة يحبها، كما هو حال أحمد شرقاوي في رواية "نشيد الحياة"، حيث إن السلطة لا تقدم أبسط الأشياء ليتمكن البطل من الزواج من الفتاة التي يحبها، ليستقر ويأمن وينشد إلى الحياة الفاعلة في مواجهة قضايا أخرى مصيرية، مثل مقاومة العدو الإسرائيلي أو سلطة يتمرد عليها عندما تستغله في جوانب حياتية أخرى... خاصة وأن البطل لدى يخلف عموماً هو من قطاع الانتماء الحزبي، كأن يكون عضواً في حزب أو نقابة أو تنظيم أو حالة طوارئ..

ستحاول هذه المقاربة الكشف عن حركة البطل في روايات يخلف ضمن سياق حركته بين السلطة وبين قناعاته الأساسية لا العارضة التي تعني بالتالي قناعة طبقة اجتماعية أو شعبية أو سياسية.. ومحاولة الكشف عن التناقضات داخل البطل وصراعاته الداخلية في إطار تغيراته وبحثه عن التشكيل النهائي الدائم المضيء المتجذر.. وكذلك الإشارة إلى الأفق السياسي الذي يحاول الخطاب الروائي فضحه أو الكشف عنه..

وربما من الأفضل لنا تناول سياق كل رواية على حدة، ليتم في نهاية هذه المقاربة تركيب الثيمات الأساسية لدى خطاب يخلف الروائي عموماً فيما يخص رحلة البطل.

ومن الجدير القول إن يخلف يختار زمكانية في غاية التناقض والصراعات، مثل اختياره حرب 48 فضاء لرواية "بحيرة وراء الريح"، والحرب اليمنية بين الجمهوريين والإماميين في "نجران تحت الصفر" في الستينيات، والبطل الفلسطيني المنفي العاجز في "تفاح المجانين" بعيد النكبة، والمواجهة بين المقاومة الفلسطينية وإسرائيل في جنوب لبنان في "نشيد الحياة" في نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات..

ونستثني رواية يخلف "تلك الليلة الطويلة" (3) لأنها رواية تسجيلية.. والتي يمكن اعتبارها حالة ضعف وابتذال في خطاب يخلف الروائي، إذ من الصعب أو من الظلم أن نطلق عليها مصطلح رواية.. كما نستثني روايته "المرأة الوردة" (4) لأنها رواية ذات إشكاليات اجتماعية عاطفية...

■*مادامت السلطة تشكل الجانب السلبي في صياغات الراوي فإن المرأة تعد من أهم ثيمات علاقته بالسلطة إيجاباً.

وما دامت الروايات الأربعة المشار إليها قد جاءت في أكثر الفترات التاريخية العربية تأزماً على المستوى السياسي والعسكري، فإنها بكل تأكيد حملت ملامح واقعها في إيقاع أدبي شديد الحساسية، لا في إيقاع تاريخي جاف. ومن هنا فإنها تكشف عن رؤية سياسية للعالم الذي تتناوله بكل تعقيداته وشروره وآفاقه المستقبلية المفتوحة..

2- بحيرة وراء الريح (5):

غياب السلطة وحضور الأفراد

مأساة احتلال فلسطين عام 48 .

لقد تعامل "أحمد بيك" ممثل السلطة –جيش الإنقاذ– في رواية بحيرة وراء الريح بعنجهية وهو يتعامل مع إلحاح "نجيب" المتواصل في أن يسمح له بالتطوع في جيش الإنقاذ.. وقبل أن يستجيب لطلبه في المرة الخامسة أو السادسة طلب منه شهادة تثبت أنه جدير بشرف العسكرية، مثل تزكية من رئيس البلدية أو من شخص يتمتع بالأهلية والوجاهة.. فيقدم له تزكية من المختار.. والمهم هو أن ذهنية أحمد بيك لم تر في نجيب أفق القتال، وإنما أفق الخادم المطيع له "ما الذي يمنعه من قبول هذا الشاب الذي يتدفق حيوية بل ما الذي يمنعه أن يكون حاجباً له وخادماً. إنه مطيع كما يبدو" (ص30).

لقد كانت العراقيل التي وضعت أمام المتطوعين في غاية التعقيد.. وبعد أن يقبل نجيب بتمرد على الطاعة العمياء، ويثبت جدارته في معسكر التدريب، فيكون الأول على الدفعة.. وكان قصده أن يقاتل من أجل فلسطين لا من أجل أربع جنيهات ونصف تدفع له مقابل انتمائه للإنقاذ..

معظم الروايات التي تناولت سقوط فلسطين عام 1948 في يد الاحتلال الإسرائيلي أكدت على غياب السلطة أو تلاعبها أو تآمرها على فلسطين، وبالتالي كشفت روايات هذه الفترة عجز السلطة رغم وجود مبررات منها هيمنة الاستعمار على البنى السياسية والعسكرية والاقتصادية ومساعدته لليهود كي يصلوا إلى تحقيق الوطن القومي في فلسطين الذي أقر في معاهدة سايكس بيكو عام 1918.

تصور رواية بحيرة وراء الريح – وهي الجزء الأول من رواية طويلة تقع في ثلاثة أجزاء كما يقول المؤلف– حياة الفلسطيني والعربي المتداخل مع هذه الحياة من خلال حملات التطوع قبيل النكبة وأثناءها وبعيدها، لترصد في شيء من التفصيل الدقيق حركة أهل قرية سمخ والمتطوعين من العراق والشام والبلاد العربية الأخرى.



يبرز من شخصيات قرية "سمخ" الحاج حسين وعبد الرحمن وعبد الكريم الحمد ونجيب وخالد الزهر وراضي الذي قد يفضي للمؤلف... ومن المتطوعين عبد الرحمن العراقي وأسد الشهباء الشامي...

وهذه الرواية ممتلئة بحركة الصراع العربي اليهودي، وبذلك كانت البنية العاطفية محدودة لانشغال الأبطال في مواجهة المؤامرة على الوطن قبل الهزيمة، ولملمة الذات بعد الهزيمة ومحاولة استيعاب ما حدث والشعور بعبء المنفى والمخيم...

تبدأ الرواية بتصوير حياة الناس في سمخ قبل الحرب، مما يكشف عن غياب السلطة الموجهة لدفة المقاومة: "الناس في سمخ لا يدرون ماذا يفعلون، إنهم في حالة انتظار أيضاً... ينتظرون قدوم المجهول. لم يعد ما يملأ فضاء البلدة بعد أن توقف صفير القطار القادم من حيفا والذاهب إلى درعا سوى القلق. لم يعد ثمة ما يوحي بالطمأنينة (..) إذاعة الشرق الأدنى تجعل القلب ينخلع من جذوره، والحاج محمود قائد الثوار أيام ثورة 36 يقول احفروا الخنادق يا أهل قريتنا فأمامكم يوم أسود. وفي الليل تزداد العتمة حلكة. يتهامس الناس ويتساءلون عما يتعين عليهم أن يفعلوا. والصمت. الصمت. ولاشيء غير القلق" (ص7).

إن هذا النص يفضح غياب السلطة، مما يشكل ضياع القاعدة الشعبية التي لا تمتلك غير قلقها رغم وجود بعض الخبرات الشعبية، مثل خبرة الحاج محمود التي حثت على حفر الخنادق لأن الحس الثوري لديه كبير ومجرب.. وكان دور الإعلام وجه السلطة في غاية السلبية، لأنه يخلع القلب من جذوره.

كما أن تطمينات أحمد بيك أحد قيادات السلطة في الجبهة، هي مجرد ادعاء وشعار "قال أحمد بيك لا تخافوا. فوج اليرموك الثاني من جيش الإنقاذ يتأهب على الحدود. ثم دس شيئاً من السعوط في أنفه، وأضاف سوف تمسحهم من على وجه الأرض أولاد الميتة" (ص25). وهنا يكمن الحس الساخر لدى الكاتب من السلطة التي تحضر كشعار أفاق وغير عملي بتاتاً..

كما أن الناس في وضع يجعلهم يتعلقون بقشة، لذلك لم يفقدوا الثقة في السلطة قبل الهزيمة وإلا لكان موقفهم غير ذلك، فهم عولوا عليها من خلال اطمئنانهم لقدرة جيش الإنقاذ، فراضي يقدم درع الرصاص الواقية التي باعها له جندي انجليزي لأحمد بيك، لأنه تخيله بعد أن رأى الملابس العسكرية والنجوم التي تلمع على كتفيه "الجدير بمثل هذه الدرع، هو الفارس الذي يمكن أن يلبسها وينطلق إلى الحرب بثقة"(ص26).

أما صورة أحمد بيك، فهي صورة سلبية، يأكل بشراهة "كانت لقمة كبيرة عبأت فمه من كل النواحي (..) توقفت اللقمة في حلقه، وكاد يختنق لولا أن هب نجيب، وأحضر كوب الماء من الخابية"
(ص 32–33).

يكتشف الناس شيئاً فشيئاً أن الهزيمة متحققة لا محالة، وأن السلطة أضعف من أن تقوم بدور فاعل، بدا هذا على حال جيش الإنقاذ: "هبطوا بلا حماس بفتور وتعب، يمسكون بنادقهم بقبضات رخوة، كأنهم يحملون جذوع الأشجار.. كان وجه الجندي الأول وسيماً، لكنه يشبه علماً منكساً. أما الثاني فكان يملك عينين مطفأتين. والثالث كان يتوكأ على كتف رفيقه. والرابع كان شاحباً. وعبر ملامحه سحابة دمع" (ص50–51).

تصف الرواية الاحتفالية التي قدمت لأحمد بيك قبل المعركة الأولى للإنقاذ، فالمكوجي ملس حلته العسكرية وجعلها في أحسن هيئة، والحاجب صبغ حذاءه وجعل للمعانه بريقاً، والحلاق حلق لحيته، بل إنه عندما جرح من الحلاقة يقوم الممرض بحالة

إسعافية غريبة ومبالغ فيها.. ونجيب يحضر له كوب الحليب الساخن...

فإذا كانت هذه هي حال جيش السلطة فإن الهزيمة أكيدة، لذلك كان أول هجوم لجيش الإنقاذ فاجعاً، وكان أحمد بيك أول المنسحبين، لكنه عندما يصور ماحدث لمندوب المفتش العام يكذب ويزور الحقائق ويدعي غير ماحدث: "لقد لقناهم درساً لاينسى أولاد الميتة (..) ولقد أوقعنا بهم خسائر فادحة وغنمنا منهم أعتدة حديثة ومعدات أخرى، ولقد غنمنا منهم يا سيدي درعاً عظيمة ليس لها مثيل" (ص56). وهكذا تحولت الدرع إلى غنيمة ليس لها مثيل.. وهي التي قدمها راضي لأحمد بيك بثمن زهيد. وتصبح الجرح التي في وجهه من أثر الحلاقة وسام شرف يحمل ذكرى المعركة المجيدة...

كما أن مندوب المفتش العام نفسه متواطئ يريد تزوير نتائج المعركة، وما فعله أحمد بيك هو أنه التقط هذه الرغبة الموجودة لدى المندوب؛ هذا ما يؤكده عبد الرحمن العراقي في مذكراته: "قال لمندوب المفتش العام إن قواتنا قد لقنت اليهود أولاد الميتة درساً لا ينسى، وإن قواتنا قد غنمت منهم درعاً عظيمة من طراز بريستول" (ص116).

يقول العراقي عن المندوب "كان المفتش العام يعرف أن المعركة فاشلة لكنه أراد تزوير النتيجة. فهي المعركة الأولى لجيش الإنقاذ، ولابد من تحويل الفشل إلى نصر" (ص116).

وتكشف مذكرات المثقف الواعي عبد الرحمن العراقي أحد المتطوعين أنه خرج من العراق متستراً لأنه كان مضطهداً من السلطة الحاكمة آنذاك، خرج من العراق ليواجه الصحراء الباردة "كان برد الصحراء في مثل هذا الوقت من السنة أشد قسوة من كرابيج شرطة نوري السعيد" (ص75).

يصف في أوراقه ما يتصف به العسكري الذي درب المتطوعين في الفرقة التي انتمى إليها من شراسة ونفاق، تتغير حاله عندما يقرر القاوقجي زيارة المعسكر "تحول المدرب الشرس فجأة إلى حمل وديع، وخاطبنا بود وناشدنا أن نكون عند حسن ظنه أمام القائد العام".

■*معظم الروايات التي تناولت سقوط فلسطين 1948 في يد الاحتلال اليهودي أكدت على غياب السلطة.

أما أكثر شيء كان يلفت نظر عبد الرحمن العراقي في موقع المعركة، فهو أولاً غياب أحمد بيك عن الموقع "كان أحمد بيك قائد السرية يغيب ويغيب لا نكاد نراه إلا عن طريق الصدفة" (ص 116) والشيء الثاني هو الشائعات التي كانت تتردد داخل السرية حول أنهم سيشاركون في هجوم كبير يحسم معارك المنطقة الوسطى".

لم تكن الرواية ذات بنية جافة تاريخية، وإنما حاول الروائي أن يفعل وجود شخصياته ويجعلها حية من لحم ودم تتمظهر دواخلها كما تتمظهر حركاتها وصفاتها الخارجية، وكانت أوراق عبد الرحمن العراقي ممتلئة بالمشاعر الداخلية من خلال تسجيله لما كان يحدث في ساعات الراحة، وخاصة علاقة أسد الشهباء مع حبيبته ملك في حلب، وتغيير الحرب لشخصية نجيب وعودته إلى تعلقه بزوجته المطلقة، وبالتالي كانت حياة الشخصيات جزءاً مهماً في القص، يصوره عبد الرحمن العراقي في إحدى أوراقه بقوله "آه.. كم تستيقظ الحواس في هذه البراري.. كم يصبح لذيذاً استحضار التفاصيل الصغيرة.. وكم تعمل أحلام الرجال في إيقاظ الأشياء الغافية من غفوتها..".

وعلى مستوى الأحداث فإن الهزائم تحققت متسارعة تسارعاً عنيفاً، يقول العراقي: "تسارعت الأحداث، كأننا في ساحة سباق للنوائب والخطوب والفواجع، يمسك بعضها بتلابيب بعض والكوارث تسقط من عل أو تنبجس من باطن الأرض" (ص263).

وعندما تجيء الأوامر بتسريح المتطوعين نجد أحمد بيك نفسه يتخلى عن السلطة التي انتمى إليها؛ لأنه أدرك سلبيتها، بل ربما تآمرها، لذلك حاول مراراً أثناء المعركة أن يتمرد على الأوامر، ويحارب بالطريقة التي يريدها. وقد سرح نفسه مع المتطوعين: "لم يعد لنا جميعاً مكان في هذا الجيش.. هيا يا أبنائي رتبوا حاجياتكم، لقد تم الاستغناء عن خدماتنا". (ص267).

تحمل نهاية الرواية الإحباط الذي نشأ عن الهزيمة لأبطال شعبيين أو متمردين على السلطة، راحوا يلملمون أنفسهم المنهارة بعد أن أبلوا بلاء صادقاً كنماذج فردية في معركة خاسرة، فابتلعت الزحمة أحمد بيك بعد الهزيمة، وفي صوته الدموع والرقة، يقول للمتطوعين: "وداعاً يا أبنائي" (ص268) وكانت في عيني أسد الشهباء دمعة كبيرة. ويخرج نجيب عن صمته المخيف بعد الهزيمة فيقرر في المنفى البحث عن أبناء بلدته في المخيمات في سوريا ولبنان.

ولم يبق متماسكاً كمثقف واع إلا عبد الرحمن العراقي الذي يقرر ألا يعود إلى العراق: "كان يشق عليّ وأنا أحمل في ثيابي

رائحة الهزيمة والكارثة، لذلك فكرت في البقاء مع نجيب، فلقد ربطت مستقبلي بمستقبل هؤلاء الناس الذين فقدوا بيوتهم ومدنهم وقراهم" (ص276).

وهكذا تنتهي الرواية نهاية غربة وشتات كما يقول العراقي: "أدركت عند ذلك أنه قد ضاع كل شيء، وأن كل الدروب أصبحت تفضي إلى الغربة والشتات. فيا لكآبة المنظر، ووحشة الطريق" (ص277).

■*غياب السلطة يشكل ضياع القاعدة الشعبية التي لا تملك غير قلقها.

كانت الرواية فاعلة عندما قدمت أربع شخصيات أساسية نامية من أربعة بلدان عربية، هي فلسطين والأردن، وسوريا والعراق.. مؤكدة على وجود بطولات فردية، مقابل غياب أية فاعلية للسلطة التي كانت وسيلة تعويق حتى أمام المتطوعين الذين ذهبوا يبحثون عن الحياة أو الشهادة من داخل فلسطين ومن خارجها. فقد تعذب نجيب حتى وافق أحمد بيك على قبوله في المتطوعين، لأنه لم ير فيه وفق عنجهية السلطة إلا شخصية حقيرة لا يجوز أن تقاتل أو لا تنفع له، بل يراه شخصية يمكن أن توظف كمرمطون أو خادم يقدم لأحمد بيك ما يحتاجه.. لم يقبل من نجيب أن يتحدث عن عظمة الدرع، بل يعتبر حديثه كلاماً فارغاً، فيأمره قائلاً: "قم واعمل الشاي بدلاً من الحديث الفارغ"(ص29).

قدمت الرواية نقداً حاداً إيحائياً للسلطة من خلال فضحها عن طريق تحقق هزيمتها في المعركة هزيمة بشعة، مما يؤكد تواطؤها وضعفها وتبعيتها...

3- رواية نشيد الحياة (6)

وظاهرة سعيد راجي:

في كل ثورة هناك انتهازيون منافقون.. ومن يتتبع السياق القرآني يرى القدرة الكبيرة التي فجرت نسق المنافقين.. وبكل تأكيد كانت الثورة الفلسطينية مليئة بالانتهازيين وأصحاب المصالح الذين لم يخف أمرهم مطلقاً على الناس والمبدعين.. والقصة التي يوردها الشايب في "نشيد الحياة" تفضي إلى أن الناس لاينسون من يخونهم عبر أجيالهم وأجيال الخائن.. هي قصة "ماهر الهر" الذي كلفته ثورة 1936 بمهمة جباية المال من القرى، وبعد أن جمع كمية كبيرة من الحلي والجنيهات هرب إلى الخارج، ثم رجع إلى القرية ثرياً وجيهاً.. وبعد النكبة أصبح في المخيم لاجئاً معدماً، وكان الناس دائماً يشيرون إليه ويقولون هذا الهر الذي سرق أموال الثورة، وبعد أن مات مخلفاً ابنه الشاب، قال الناس: هذا ابن الهر الذي سرق أموال الثورة، وبعد أن تزوج ابنه، وخلف ولداً ثم أصبح يافعاً، قال الناس: هذا حفيد الهر الذي سرق أموال الثورة... (ص31).

وخلاصة هذه القصة أن ذاكرة الناس حادة، وهي ذاكرة لا تكون سلبية تجاه قضاياها المصيرية عندما ترى مثل هؤلاء الانتهازيين يسيطرون على بعض المواقع.. وفي الأدب الفلسطيني احتفال كبير بمثل هذه القضايا أو الظواهر التي تتعمق أشكالها في السلطة.. ولعل الرواية من أكثر الخطابات الأدبية تعبيراً عن الواقع، لأنها مهما حاولت أن تكون متخيلة فإنها ذات صلة مباشرة بالواقع...

■*على مستوى الأحداث فإن الهزائم تحققت متسارعة تسارعاً عنيفاً.

هناك روايات كثيرة حاولت أن تعالج إشكالية الانتهازية واقعياً ورمزياً، تجد ذلك في روايات رشاد أبو شاور، وغسان كنفاني، وليانة بدر، وليلى الأطرش، وأفنان القاسم...

وما دمنا في مجال الحديث عن الصراع بين البنية التحتية والسلطة في روايات يحيى يخلف، فإن هناك صراعاً تصوره رواية نشيد الحياة بين قاعدة المقاتلين والناس في المخيم، وبين القيادة وما ينتمي إليها من انتهازيين وعملاء، وهو ما احتفلت به الرواية عندما قدمت إشكالية سعيد راجي كأحد الانتهازيين والمنتفعين..

كيف قدمت الرواية شخصية راجي؟ وما هي الإمكانات التي تمظهرت من خلالها هذه الشخصية؟

ربما كان تلخيص علي الراعي لرواية نشيد الحياة من أهم البنى التي كثفت هذه الرواية في صفحات قليلة (7) وكانت أهم إشكالية توصلت إليها سردية الراعي هي وجود نمطين من الناس في المخيم الفلسطيني وفي الثورة الفلسطينية كما قدمتها الرواية: "تحكي رواية نشيد الحياة عن الناس الطيبين الودودين الذين يحبون الحياة حتى الوله، ويستمتعون بالقليل الذي تقدمه لهم أرزاقهم وأوضاعهم الاجتماعية. وتنسج أمامنا النسيج القوي المتين الذي يربط هؤلاء البسطاء بعضهم ببعض" (ص 235) يقابل ذلك وجود "العدو الداخلي للثورة، وهو عدو يتعاون مع عدوها الخارجي لإلحاق الهزيمة بها" (ص237).

تبدأ رواية نشيد الحياة مشابهة لبداية رواية "نجران تحت الصفر" من حيث توصيف الإنسان والمكان والعلاقات في زمكانية المخيم والإعصار والقصف الإسرائيلي لجنوب لبنان ثم احتلاله. بل إن بداية التوصيف لوحة تشكيلية تظهر في كل بدايات الروايات عند يخلف...

تتوقف عند جثة مجهولة وعدد قليل من المناضلين يقومون بمراسيم الدفن في ظل ظروف قاسية وفقر مدقع واضطهاد غير إنساني.. يقابل ذلك صورة غير إنسانية يتشكل في إطارها سعيد راجي عندما تمر سيارته في الشارع الضيق مسرعة: "عبرت السيارة المسرعة. عبرت سيارة الفاروميو الصفراء فوق بركة ماء وهي تسير بالسرعة القصوى. تطاير الماء والطين وبلل مقدمة الجنازة. لم تتوقف السيارة وظلت مندفعة باتجاه الإسفلت.. نفض الشايب الماء والطين عن ثيابه، فقال الفتى غازي:

-إنه سعيد من الأمن العسكري.. من جماعة أبو الزعيم ارتسم الغيظ على وجه حمزة. ارتسم على الوجوه. همس الشايب: للجنازة حرمتها. علينا أن نواصل (ص16-17).

وسعيد راجي، كما تصوره الرواية، يركب سيارة لا يشاهدها المرء إلا في مسلسلات التلفزيون، أو في إعلانات السجائر، يلبس بنطالاً ضيقاً، وتتدلى من رقبته سلسلة تنتهي بأونصة ذهب، شعره مرجل ناعم، تعبث أصابعه بحمالة مفاتيح أنيقة، يخرج سيجارة فيشعلها له رجل يقف بجانبه، دائماً يدخل مطعم الشواء ويدخل المرافقون وراءه (ص30).

والمقاتلون في المخيم يتصورون القيادة في بيروت في عالم آخر مختلف عن عالمهم، يصوره حسن الأمجد في قوله "المكاتب المكيفة المفروشة بالموكيت وورق الجدران" (58).

والمقاتل مسحوق مدقع، فأحمد الشرقاوي يوسط "سعيد راجي" ليحصل على مساعدة مالية لتمكنه من خطبة فتاة يحبها، لكن أموره تبقى معقدة "المساعدة المالية تحتاج إلى وساطة. لكي تأخذ مساعدة يجب أن يكون لك عم. يجب أن تكون متنفذاً، وإذا كنت مقاتلاً شريفاً مثل حمزة شط البحر فيهيهات" (ص62).

ويكشف الحوار التالي بين السنيورة وأحمد الشرقاوي عن مهزلة الواقع الذي يعيشه المناضل الشريف:

"- صديقتي في بيروت، وقد وعدتها هذا الأسبوع أن أتقدم لخطبتها.

- ومالذي يمنعك؟

- كنت أنتظر أن آخذ سلفة من جهاز المالية، ولكنهم يعدونني، ولا ينفذون وعودهم.

- أليس لك عم في الثورة.

- ليس لي أحد..." (ص103).

■"في كل ثورة هناك انتهازيون منافقون، وتلك هي حال الثورة الفلسطينية.

وفي إحدى ليالي الإعصار يشاهد "أبو العسل" سعيد راجي ورفاقه وهم في حالة سطو على منزل الخواجا ألبير في الضواحي.. وتتملكه الشجاعة إذ يخاطر فيقدم شهادته للمفرزة الأمنية.. فأبو العسل كان طيباً عندما مارس اللعب ضد الكبار، فتصور شهادته ذات قيمة كبيرة "رأى فيما يرى النائم بعد الشهادة سعيد راجي مكبلاً بالحديد، رأى الشمس تشرق على مخيم يحاذي شاطئ البحر، تكثر فيه الطيور، وتقل الأفاعي.. تزداد فيه حقول اللوبياء والخيار والبندورة وأقراص عباد الشمس، ويرحل عنه الدود والجراد والحشرات السامة، يعج بالمقاتلين والأشبال والمواقع وتغلق مكاتب الأمن وأوكار الأجهزة وفارض الأتاوات" (ص113).

وكل ماحدث في قضية سعيد مع السطو هو أن الرائد "سهيل" ألغى مذكرة الاعتقال لأن بعض الشهود أثبتوا تواجد سعيد معهم، وتواجد سيارته في الكراج لتصليحها "عندما ذهب سعيد لمقابلة اللجنة الأمنية، لم يستغرق التحقيق معه سوى بضع دقائق، خرج بعدها، وودعه الرائد سهيل، وأوصله إلى الباب" (ص116).

ووقعت الطامة فوق رأس أبي العسل عندما هجم عليه في بيته -وفي الليلة نفسها التي شهد في نهارها -ثلاثة مسلحين أوسعوه ضرباً بأعقاب البنادق، حتى أصبح عاجزاً نتيجة ارتجاج في دماغه، وكسر في عموده الفقري في إحدى المستشفيات..

يتملك الناس والمناضلين في المخيم القهر كرياح عاتية أشد مضاضة من الإعصار أو من القصف الإسرائيلي "أصبح سعيد راجي كالشيطان الرجيم، لم يجرؤ على العودة إلى الدامور. قيل إنهم سحبوه إلى المركز في بداية النصر عند دوار الكولا. وقيل إنهم سحبوه ليكون حرس بيت أبو الزعيم في الفردان. وقيل إنه صار من حرس السفارات" (ص123).

ولم يقتص لأبي العسل، وكل ما كان هناك هو زيارة قائد لقيادة القوات في المخيم، تحرسه سيارات رانج روفر، ووعد بالتحقيق

في حادث الاعتداء على عنصر المليشيا أبو العسل.

ويكتشف أحمد الشرقاوي عندما تخطفه مجموعة من المسلحين في سيارة مرسيدس سوداء، أطلقت عبر الزحام في بيروت نفيراً يشبه نفير سيارات الإسعاف، إنه خطف لحساب سعيد في مبنى في عمق الفاكهاني "كان سعيد يجلس خلف مكتب أنيق، شعره لامع، ووجهه حليق، ويعبث بحمالة مفاتيح في يده" (ص129).

حاول سعيد استغلال الشرقاوي لصالحه مقابل إعطائه المساعدة المالية: "ألا تريد مساعدة مالية لكي تتزوج، أستطيع الآن بربع ساعة فقط أن أحضر لك المبلغ"(ص130).

ورغم هذا الإغراء إلا أن الشرقاوي يرفض: "هجمت الوساوس والشكوك والنوايا السيئة، هجمت صورة أبو العسل مهشماً فاقد الوعي، هجمت صورة الجرحى الذين ينتظرون أن تركب لهم الأطراف الصناعية. هجم الخوف والقلق وحزن المخيم، هجم الانكسار والتشاؤم والرعب الخفي" (ص130).

■*هناك روايات كثيرة حاولت أن تعالج إشكالية الانتهازية واقعياً ورمزياً.

ويعود أحمد الشرقاوي إلى الدامور تاركاً الفتاة التي يحبها يعوي مثل ذئب حقيقي مثخن، ثم يجد في السنيورة المومس طيبة وخلقاً ومودة لم يجد شيئاً منها عند الذين ذهب إليهم يطلب المساعدة المالية: "تواسيك قبل أن تواسيها، تتودد إليك قبل أن تحاول التودد إليها... ها هي السنيورة مفعمة بالطيبة وتفوح منها رائحة الإنسان" (ص133).

وعندما يقع أحمد الزهيري بين أيدي كمين إسرائيلي، ويعرض في غرفة التحقيق على مقنع: "حاول الزهيري أن يحدس عمن يكون، حاول في خياله أن يرفع القناع، ويتصور شخصية هذا المخبر، ولم تقفز إلى ذهنه سوى صورة سعيد راجي. لم يستطع أن يتصور إلا سعيد راجي..."(ص183).

وهكذا تقدم لنا الرواية نمطاً مستنفذاً، يشكل ظاهرة في القيادة كما يتصوره الأبطال في المخيم. ولم تكن هذه الظاهرة محبطة للأبطال عندما نجدهم في النصف الثاني من الرواية يخوضون معركة البطولة الحقيقية والسحرية ضد جيش الغزاة. إذ يقتبس الروائي بعض النصوص لضباط إسرائيليين تحدثوا عن بطولة الفدائيين في المخيمات، بعد أن أصبحت المواجهة ملحمية مارسها في النص والواقع الأبطال الخمسة بقيادة حمزة شط العرب.

4- تفاح المجانين (8):

ذل المنفى بعيد النكبة:

تعالج رواية تفاح المجانين حال الفلسطيني في المنفى في إحدى الحارات الشعبية في المدينة بعيد نكبة 48. وهي رواية تتكون من ثلاثة أقسام، يحمل القسم الأول عنوان "النقطة الرابعة"، وفيه تتجلى بنية السلطة الاستعمارية من خلال النقطة الرابعة، ومسؤولها الفلسطيني الفورمن وكذلك السلطة المحلية من خلال مغفر الشرطة وهناك وكالة اللاجئين التابعة لوكالة الاونروا...

وشخصية الفورمن المرتبط بالاستعمار شخصية مكروهة من قبل أهل الحارة، فهو يدخل على البيوت، فيدوس البساط بحذائه العالق بالطين طالباً الشاي بعنجهية، وهو مرتبط كما يقول والد الراوي

"اشتغل أيام البلاد مع الإنجليز في قوة الحدود، ويشتغل الآن مع الأمريكان في النقطة الرابعة" (ص17).

وزوج الفورمن تختلف عن أهل الحارة الذين يتميزون بالفقر المدقع، فهي تملك مالاً لا يملكه الآخرون، يقول الراوي: "فتحت صندوق أساورها: المباريم، والليرات العصملي، والمجاديل، وقلائد الفضة. ثم عرضت أمامنا نياشين زوجها التي حصل عليها أيام قوة الحدود" (ص17).

وهذا الرجل محمي من قبل المغفر، إذ عندما يتعرض للصبي بدر العنكبوت بالضرب لا يستطيع الأهالي الشكوى عليه. بل عندما يورط الدكتور باز والد الطفل في تقديم شكوى، يستدعي المغفر العم تحصيل دار والد بدر العنكبوت، فتأكل جسده كرابيج الشاويش حسن. وعندما تقوم مظاهرة ضد النقطة الرابعة، ويعتقل بعض الأشخاص، يدخل شخص يلبس كيس خيش على رأسه، ليتعرف على موزع المناشير وغالباً ما يكون الشخص هو الفورمن...

وتصبح حال الناس في الحارة حال إذلال وعذاب مع فقر: "الناس في حارتنا يعتبرون الشكوى لغير الله مذلة. الشكوى لمغفر الحكومة مذلة الشويش حسن والامباشي عبد الله والعسكري بخيت. أنت مضروب بالخيرزان سواء ظالماً كنت أو مظلوماً وإلى أن

يعرفوا لماذا أنت قادم تكون قد راحت عليك. المغفر موجود للضرب والإهانة والنقطة" (ص25).

وتقدم الرواية في القسم الثاني تفاح المجانين بحث الصبيان ومحاولات تمردهم على النقطة والمغفر، وذلك من خلال شخصيتي الراوي وبدر العنكبوت.. ويتوصلان فنتازيا إلى أن مصدر القوة موجود في تفاح المجانين، بمعنى على الشخص أن يجن ليمتلك القوة حتى يستطيع أن يقاوم الآخر الذي يستغله ويقهره. يجربان في البداية هذا التفاح مع الحمار "طريف" الذي يمتلك قوة مفاجئة يخرب من خلالها المزروعات وبيوت النور، ثم يهمد فجأة ليكون مصيره الموت. وعندما يأكل الصبيان من تفاح المجانين يمتلكان قوة غريبة في البراري ثم يخططان للهجوم على المغفر وضرب الشويش حسن.. لكن النتيجة الخوار والتسمم والاقتراب من الموت.. وتعاقب الشرطة العم تحصيل دار على ما اقترفه ابنه من خلال اعتقاله وضربه ضرباً مبرحاً بالسوط دون أن يسأل عنه أحد إذ عندما تجرأ المشط وسأل كان نصيبه لكمة على وجهه..

لقد كان مجرد وقوف الشرطي على باب الحوش لاستدعاء شخص ما يشكل رعباً ما بعده رعب، إذ يدب الهلع في القلوب "لعبط الخوف فوق وجه الرجال كالسمكة، الخوف ذو الزعانف والمخالب والحوافر" (ص45).

ولعل القسم الثالث هو أهم الأقسام وعنوانه "عودة الخال".. وهو قسم يصور صورة الفدائي في الحارة، فعمران أحد الأبطال الفدائيين في داخل الأرض المحتلة، يقاوم الاحتلال مقاومة شجاعة، ثم يلقى القبض عليه، ويسجن ثم ينفى ليحضر إلى الحارة، حيث يعيش رحلة إذلال وقهر ابتداء من تنقله من مغفر إلى مغفر للإفراج عنه، وعندما يُطلب مقابل الإفراج كفالة مالية قدرها مئة دينار لا تحلم الحارة كلها بهذا المبلغ، لذلك يتوسط الفورمن بعد وساطة زوجته ويفرج عن عمران.. وهذه هي الإشكالية الأولى وهي أن عمران فدائي يعجز بين جدران أربعة، ولا يفرج عنه إلا بوساطة الفورمن.. لذلك يخرج من المغفر متعباً مجهداً، يمشي كأنه لايدري إلى أين، كأنما مات شيء في أعماقه... ثم يعمل عمران في رصف الطرق ليعود كل مساء ملطخ الثياب بالقار والزفت.. مما يثير الصبي بدر العنكبوت فيعاتب صديقه الراوي على مايفعله خاله قائلاً له: "يجوع الفدائي ويأكل التراب والحشيش والأفاعي ولا يشتغل مثل هذا الشغل" (ص75).

ثم تأتي للخال نوبة عقدة ذنب عندما يطالبه المشط والصبية أن يرسم لهم البارودة والقنبلة، فينفجر صارخاً باكياً على حاله "عرفنا أنه انفجار الأسود في الأقفاص عندما تتذكر المساحات الشاسعة للأدغال" (ص82).

وتبدو مأساة عمران تتعمق عندما تستغله زوجة الفورمن في إشباع رغباتها الجنسية، مما يثير حنق الآخرين عليه وعلى حاله، وعندما يحاولون تبرير ما يفعل لا يجدون غير الخروج من الذل في أن يعتبروا العلاقة كسر لعيني الفورمن وعيني زوجه...

وتتعمق المهزلة عندما يتحول عمران صاحب التاريخ البطولي في مقاومة الاحتلال إلى ممثل ذليل، يتقمص شخصية تحصيل دار بعد موته حتى لا تقطع لجنة (الاونروا) ما تقدمه من الطحين والمساعدة.. ولما ينكشف أمره بعد الحضور المفاجئ لزوجة الفورمن يهجم على المترجم العربي المتفاني في الإخلاص للأجانب ثم يهرب إلى البراري باحثاً عن الفضاء والهواء والمدى ويعود إلى الداخل ليقاوم، خالعاً ثوب الذل والمهانة الذي لم يكن غيره في المنفى "إنه يعود إلى هناك مثلما تعود الطيور إلى أعشاشها (..) ظل الخال الذي انقطعت أخباره كلياً عنا ظل يكبر في أعماقنا ويتعملق" (ص97-99).

فإذا كانت بحيرة وراء الريح تمثل صورة الفلسطيني قبيل النكبة وأثناءها ودور السلطة في ضياع الأرض من خلال تغييب المواطن وقهره، فإن رواية تفاح المجانين جاءت لتصور حياة المنفى الفلسطيني من خلال قهره وإذلاله والتضييق عليه معيشياً، ويعتبر المغفر من أكثر رموز السلطة استغلالاً للحارة ومحافظة على النقطة الرابعة التابعة للاستعمار عن طريق الضرب بيد من حديد على وجوه المتظاهرين ضد النقطة التي ترددت الإشاعات حول ما تقوم به من توطين للاجئين وسحب بطاقات التموين منهم والضغط على وكالة الغوث من أجل تقليص عددهم.

ومقابل هذه الصورة الذليلة يعيش كبار السن ذكريات الماضي المليء بالخير قبل الاحتلال يقول الراوي "على الحائط كانت فرس والدي التي ليس لها شبيه في سمخ والعبيدية وطبرية وبيسان تمشي خببا مرخية شعرها الأشقر وتسابق الريح النشطة.. وكان حصان العم تحصيل دار يرمح بصلابة وقوة ويطوي الأرض الصوانية.." (ص29).

فالمفارقة كبيرة بين واقع الإذلال واستذكار أو استرجاع الماضي، حيث الخير والحرية والثورة "يصمت العم تحصيل دار ثم يتحسر على الأيام الماضية ويتذكر أيام عبد الرحيم الحاج محمد والشيخ فرحان السعدي، ويتذكر أن حكايات الكف الأسود ومقتل الجنرال أندرواس ونسف أوتيل الملك داود" (ص59).

وفي الرواية في بنيتها العامة كما يقول جمال بنوره هي "البحث عن سر القوة" (ص 9) وسر القوة الذي يصل إليه الناس أو

■"المقاتلون في المخيم يتصورون القيادة في بيروت في عالم آخر مختلف عن عالمهم.

■"تفاح المجانين تعالج حال الفلسطيني في المنفى في إحدى الحارات الشعبية بعيد نكبة 1948.

الأبطال لا يكمن في الخرافيات والأوهام، وإنما في حمل السلاح لمقاومة الاحتلال؛ النتيجة التي توصل إليها عمران والآخرون في نهاية الرواية.

□□

□ الإحالات:

(1) أحمد محمد عطية: الرواية السياسية -مكتبة مدبولي- القاهرة - (د.ت)- ص17.
(2) الرواية في الوطن العربي -دار المستقبل العربي - بيروت- 1991- ص9.
(3) تلك الليلة الطويلة - دار الآداب- بيروت 1992م.
(4) تلك المرأة الوردة- الأسوار- عكا- 1980.
(5) بحيرة وراء الريح - دار الآداب- بيروت- 1991.
(6) نشيد الحياة -دار الآداب- بيروت- ط2- 1990.
(7) الرواية في الوطن العربي- مرجع سابق- ص235-243.
(8)تفاح المجانين- دار الآداب- بيروت- ط3- 1989.
(9) دراسات أدبية - الأسوار- عكا- 1987- انظر ص 62-68؟
(10) نجران تحت الصفر- دار الآداب- بيروت- ط4- 1988.

□□□

المرأة في مرايا الذات والآخر

مفيد نجم

في البحث في صورة المرأة كما تتبدى في خطابها الروائي. أو في خطاب الآخر – الرجل محاولة للكشف عن هذه العلاقة من خلال تجلياتها، وأشكال حضورها، ومعناها الدلالي الذي تفصح عنه، سواء على مستوى الرؤية، أو الدافع الذي يسهم في تحديد مضمون الشخصية الأنثوية بصورة تجعلنا نرى في هوية الكاتبة، أو الكاتب الجنسية الأساس الذي تتشكل وفقه هذه الشخصية، ويبرز قطبها المؤنث، أو المذكر، بما يتفق مع رغبة ودافع الكاتبة، أو الكاتب في خلق نموذجه الأنثوي الجديد، المكافئ للآخر، والمساوي له في الفاعلية والتأثير.

إن قراءة الشخصية الأنثوية كما تقدمها الرواية النسوية، أو الذكورية تستند إلى حالات التشابه الملحوظ في أنماط وطبيعة هذه الشخصية وفق سياق منتجها، وذلك انطلاقاً من الكشوفات التي قدمها الاتجاه "اليونغي" في مدرسة التحليل النفسي، والذي يرى أن الشخصية الإنسانية تتألف من ثنائية القطب، وهما القطب المؤنث (الأنيما)، والقطب المذكر (الأنيموس) حيث هما لدى إمرأة ورجل طريقتان في استخدام الطاقة، التي هي في حوزة كل منهما" (1) ص234. ولذلك فإن مميزات كل شخصية على المستوى النفسي والسلوكي ترتبط بطبيعة القطب النامي في هذه الشخصية. وطريقتها في استخدام الطاقة التي تمتلكها، إضافة إلى طبيعة إحساسها بالحياة، وعلاقتها بها. ومن الواضح أن تشابه أنماط هذه الشخصية يشكل حقلاً دلالياً ويكشف عن رغبة مشتركة تستند إلى وعي للذات وللآخر في خلق النموذج الأنثوي الجديد وتحقيق مساواته، وفاعليته على أساس مضمون هذا الوعي، أو هذا الدافع المشترك، وإذا كان النقد البنيوي والتفكيكي قد أهمل موضوع الشخصية في العمل الروائي انطلاقاً من موقف نقدي يركز على الدور، والوظيفة أو الفاعلية التي تحققها هذه الشخصية أكثر من اهتمامه بالشخصية الروائية باعتبار أن الأخيرة لا تتمتع بأية أهمية سردية داخل النص الروائي، كما يذهب إلى ذلك الناقد البنيوي –توما شيفسكي– الأمر الذي أبقى موضوع الشخصية في النقد البنيوي عالقاً دون حل. لهذا فإن دراسة الشخصية الروائية من خلال مجموع السمات النفسية والشخصية التي تؤثر في حركة السرد، والوقائع والأحداث والشخصيات الأخرى، يمثل اعترافاً بالقيمة التي تنطوي عليها هذه الشخصية داخل بنية العمل الروائي، مما يلغي الطروحات البنيوية حول "موت المؤلف" وضرورة استبعاده عند دراسة النص الروائي، لأن النص الروائي عندها بشكل بنية لغوية مغلقة على نفسها، لا تحيل إلى أية مرجعية تقع خارجها.

لقد حاولت المرأة الكاتبة خلق نموذجها النسوي في أعمالها الروائية المختلفة، كما حاول الرجل من جهته خلق نموذجه الأنثوي الآخر، وتكشف أية قراءة لهاتين الشخصيتين عن مدى الاختلاف في تنمية وإبراز أحد هذين القطبين داخل الشخصية الأنثوية، أو الذكرية في الرواية، حيث إن الرجل– الكاتب "وهو يبني شخصية البطلة الأنثى في روايته، ولكي يرفعها إلى مرتبة المساواة، يعمل على تنمية عناصر الذكورة، بينما تعمل الكاتبة المرأة على تنمية عناصر الأنوثة في شخصية البطل الذكر" (2)، وذلك تعبيراً "عن توق الكاتبة إلى تحقيق حلم المساواة"(3)، وهجاء الذكورة أيضاً، في حين أن الرجل يسعى من خلال محاولة التكفير عن ذنبه التاريخي إلى نقل المرأة من الهامش إلى المركز، ومساواتها بالرجل من خلال إبراز عنصر الذكورة فيها مما يكشف عن حقيقة الدافع اللاشعوري لتذكير العالم انطلاقاً من رؤية تكرس قيمة الذكورة، وتجعل منها المثال الذي على المرأة لتحقيق وجودها أن تتساوى وتتماهى به وهذا ما يتعارض مع وهم المساواة الذي يحاول أن ينجزه الرجل الكاتب من خلال هذا الموقف لأنه يلغي مبدأ التعددية في الحياة. ويحرمها من حالة الثراء الذي يمكن أن ينشأ من تكامل الوجودين الإنسانيين للمرأة والرجل.

■* لقد حاولت المرأة الكاتبة خلق نموذجها النسوي في أعمالها الروائية المختلفة.

• تأنيث الذكورة وتذكير الأنوثة.

■*تأنيث الذكورة وتذكير الأنوثة تكرس في معظم نتاج غادة السمان.

تقدم روايتا "بيروت 75" للكاتبة الروائية غادة السمان و "طواحين بيروت" للكاتب الروائي توفيق يوسف عواد مثالين واضحين على محاولة تحقيق وهم المساواة بين الرجل والمرأة، سواء من خلال تأنيث الذكورة في الرواية الأولى، أو تذكير الأنوثة في الرواية الثانية عبر شخصية "فرح" وشخصية "تميمه" مع العلم أن الروايتين تشتغلان سردياً على مرحلة زمنية متقاربة وفضاء مكاني واحد هو مدينة بيروت. وإذا كانت رواية "بيروت 75" تتميز بثنائية البطل الرئيس فيها فإن رواية "طواحين بيروت" تنتمي إلى رواية البطل الوحيد الذي هو "تميمة". ولعل هذا الاختلاف في رسم الشخصيات، يكشف عن طبيعة الرؤية والموقف الذي ينطلق منه كل من الكاتبين. إضافة إلى البعد الدلالي الواضح الذي يكشف عنه ذلك. وبغض النظر عن الاختلاف في زوايا الرؤية السردية في العمل الروائي، فإن الشخصيات الروائية المنجزة تحمل رؤية الكاتب، ويتجلى دورها وحضورها وطبيعتها الشخصية من خلال ذلك.

إن ياسمينة بطلة رواية غادة السمان الأولى تشترك مع بطل الرواية الثاني "فرح" في أنها تأتي إلى مدينة بيروت بحثاً عن المال والشهرة والحرية، وتكون الصفقة التي يوقعها كل منهما مع الرجل هي الوسيلة لتحقيق حلمهما. وفي حين تقوم ياسمينة برشوة أخيها بالمال الذي تحصل عليه من علاقتها مع نمر السكيني مقابل سكوته عن هذه العلاقة، فإن فرح هو الأخر يتخلى عن رجولته، ويتحول إلى عشيق لقريبه الشاذ مقابل الفرصة التي يهيؤها له لتحقيق الشهرة والمجد.

إن ياسمينة مع دخولها إلى عالم الثراء الباذخ لنمر السكيني تتعرف لأول مرة إلى متعة اكتشاف جسدها عندما تتعرى بشكل كامل، وتستلقي على ظهر اليخت إلى جانب صديقها. حيث التحول في هذه العلاقة مع الجسد الذي كان يمثل لها في الماضي عيناً، ويولد شعوراً بالبلادة والخوف، في حين أنه الآن يمور بمتعة الحب، والتفتح والتوهج "لقد أيقظت الشمس جسدها.. ولمساته، وصوت اصطخاب الأمواج، ورائحة الملح، واهتزاز اليخت في قلب البحر. والويسكي الذي لم تذقه من قبل، والسماء الزرقاء الشاسعة، التي تفيض رضى وهدوءاً كأنما تبارك لحظات اكتشافها لجسدها.. والشمس وذلك الإحساس الصاعق المفترس حين تعرت ياسمينة للمرة الأولى في حياتها للشمس"(3) ص13. وعلى الرغم من أن توفيق يوسف عواد وغادة السمان يقدمان بطلتي روايتيهما منذ البداية، وهما تكشفان عن ملامح أنثوية شابة وساطعة، إلا أن العلاقة بهذا الجسد تبقى محكومة بشرطها الاجتماعي والتربوي، وسوف تفترق هاتان الشخصيتان فيما بعد على مستوى علاقتهما بجسدهما من خلال الاختلاف في حقيقة وعي الذات ونمط الشخصية. فتميمة التي تواجه جسدها في لحظة اشتعال الضوء الأبيض فجأة وهي تحاول أن ترتدي لباسها، تقرر مواجهة هذا الجسد مباشرة، والتعرف إليه بعد رفضها الاستمرار في ارتداء الملابس التي تمثل لها بكارة جديدة. ولعل هذه الجرأة هي التي تنقلها من الازدواجية في العلاقة معه (السرية الخاصة، والعلنية المعروضة للناس) إلى التوحد ومواجهة حقيقتها، وسنرى فيما بعد أن تطور الأحداث في الرواية سيظل مبنياً على هذا التحول في الموقف والوعي، أما ياسمينة في رواية "بيروت 75" فإنها في لحظة عريها، واكتشافها لسحر اللحظة ومتعتها، تستغرق في هذا الشعور، وتعمل ما تستطيع لكي تظل متمسكة بهذه العلاقة التي فتحت أمامها أبواب المتعة والحلم والحرية والحب. ومن الواضح أن مفهوم الحرية بالنسبة لياسمين يرتبط بالحرية الجسدية، لكن تميمة تحاول أن تربط بين حريتها الجسدية والاجتماعية والسياسية من خلال انخراطها في العمل النقابي والسياسي، ومواجهة الأخر بحقيقة علاقتها الجسدية السابقة بسبب صدقها مع ذاتها ومع الأخر، ولذلك تأخذ أحداث الرواية بالتصاعد لترسم مصير تميمة، الذي يدفعه الكاتب إلى نهايته التي يريدها، وهي الثأر من الواقع من خلال تنمية وإبراز عنصر الذكورة في شخصيتها ومواصلة تحديها للواقع القاسي دون أن تضعف أو تتراجع بل إن سيرها وراء "أبو شرشور اليافاوي" يكشف عن تماهيها بشخصية الرجل، واتخاذها للنموذج الذكوري مثالاً يقتدى سواء من خلال استرجالها، أو تبني إيديولوجية الأخر باعتبارها تشكل طريق خلاصها. وهنا نجد تميمة على مستوى الوعي الأنثوي تتعارض مع بطلتي روايتي –عبّاد الشمس– و –مذكرات إمرأة واقعية– للروائية سحر خليفة حيث ترفض هاتان البطلتان الاستجابة لخطاب الأخر الإيديولوجي بعد أن أدركتا ما حلّ بالمرأة في كثير من البلدان التي عاشت تجربة النضال الوطني من أجل الاستقلال. فقد خرج الرجل للحرية بعد أن انتصرت قضية الاستقلال في حين أعاد المرأة إلى عالم الحريم الذي أخرجها منه مؤقتاً لتشاركه في النضال واعداً إياها بالحرية عندما تتحقق حرية الوطن، واستقلاله.

■*يسعى الرجل من خلال محاولة التكفير عن ذنبه التاريخي إلى نقل المرأة من الهامش إلى المركز.

إن مفهوم الحرية الجسدية عند ياسمينة يتحقق للدلالة على التحول الذي يطرأ على علاقة المرأة الجسدية بالرجل. فبعد أن كان جسد المرأة يمثل موضوع الرغبة السحري بالنسبة للرجل، أضحت المرأة تتغنى بجسد الرجل، وسحر تناسقه، وترفه وقوته، مما يجعلها تنتقل من مستوى الانفعال إلى الفاعلية في هذه العلاقة على الرغم من المضمون –المازوشي– الذي باتت تنطوي عليه هذه

العلاقة بعد أن تحولت إلى مدمنة لجسد الرجل "أحب ما يستطيع أن يفعله بي جسده العاري. كلما تشاجرنا لا أملك إلا أن أسترضيه. أصبحت مدمنة وجسده أفيوني" (4) ص38. ومن الواضح أن ياسمينة تستسلم لشرطها، ويتحول الحب في هذه المدينة المحكومة بعلاقاتها الاستهلاكية إلى لعبة عض الأصابع بين المرأة والرجل فلا يكون من ياسمينة إلا أن تحتمي بصَدَفتها "الأنثوية"، وما تمتاز به من صبر وقدرة على الصمت والاحتمال لكي لا تخسر عالم النمر السكيني المترف والباذخ "العواطف هنا ليست عواطف. إنها لعبة شد حبل، وعلاقة الحب هنا هي علاقة بين اثنين يعض كل منهما يدّ الآخر. من يصرخ أولاً يخسر، وهي لن تصرخ أولاً. لن تخسر... وستقاتل بكل الصبر الممكن لتحتفظ به أطول وقت ممكن" (5) ص72.

وعلى الرغم من محاولة الكاتبة لتصحيح العلاقة بين المرأة، والرجل على مستوى العلاقة الجسدية، بحيث لا تبقى هي موضوع الرغبة بالنسبة للرجل فقط، فإن ياسمينة تستغرق في أنوثتها التي ترمز إلى الضعف وبدلاً من أن يعبر موقفها من جسد الرجل عن تطور في وعيها فإن هذا الموقف يتحول إلى سلطة طاغية تفرض حضورها القوي عليها بشكل تظل معه أسيرة رغبتها واشتهائها له، وبالتالي فإن مفهوم الحرية والتبدل في العلاقة يبقى بدون مضمون حقيقي، إن لم نقل إنه ينضاف إلى جملة العوامل التي تعزز السلطة الذكورية، وتؤكد هزيمة الأنثى وضعفها أمامها.

لقد ظلت المرأة لدى غادة السمان جسداً ورغبةً تحاول أن تستثمر كل طاقاتها وإمكاناتها من أجل التمسك بفرصتها، وإذا كانت الكاتبة تحاول أن تبرر ذلك من خلال قسوة وثقل تجربة الماضي التي عاشتها في مدينتها القديمة المحافظة، فإن ياسمينة تحاول أن تحافظ على موقعها في هذه اللعبة، موظفة قدرتها الخاصة على الاحتمال، والتسليم بشرطها الأنثوي البائس. فالأنوثة هنا علاقة ضعف تؤكد هزيمتها أمام الرجل أخاً وحبيباً ومجتمعاً.

■*محاولات متعددة لربط التحرر الجسدي والاجتماعي والسياسي بواقع الحرية.

ورغبة من الكاتبة في تحقيق المساواة بين الرجل والمرأة، فإنها تبرز عنصر الأنوثة في شخصية بطل الرواية الثاني -فرح-، والذي يأتي إلى بيروت أيضاً طلباً للمال والشهرة والمجد وذلك لكي يتساويا في المصير وكما تعقد ياسمينة صفقتها مع شقيقها فإن فرح عند لقائه مع قريبه -نيشان- يعقد صفقته التي يتنازل بموجبها عن -رجولته- إرضاء لنزوة هذا القريب الشاذ، مقابل ما يحققه له من شهرة ومجد، الأمر الذي يحوّل شخصية فرح إلى شخصية -مخنثة- حتى ينتهي بها الصراع الداخلي المحتدم إلى حطام رجل يقرر بعده الهرب من هذه المدينة قبل أن تحل عليه اللعنة الكاملة والساحقة.

وعلى النقيض من شخصية ياسمينة تبرز تميمة نصور في رواية -طواحين بيروت- لتقدم لنا نموذجاً نسوياً آخر نظراً لاختلاف الرؤية التي يقدمها من خلالها الكاتب توفيق يوسف عواد رغبة منه في تحقيق مساواتها بالرجل، وذلك عبر تنمية عنصر الذكورة في شخصيها. وجعله العنصر المهيمن والمميز لها. إن تميمة نصور هي النموذج -الذكري- الذي يقابل -فرح- النموذج الذي يتم تأنيثه من قبل المرأة الكاتبة. وتتبدى تميمة نصور منذ بداية الرواية شخصية متمردة على سلطة الواقع الاجتماعي ورموزه، وقيمه التي تضطهد المرأة، حيث تظل تمثل خطاً متصاعداً في الرواية لا يعرف التراجع أو الخوف، أو الضعف. وتعزز تجربة والدتها التي يتركها زوجها ويغادر إلى غانا هذا الموقف المتمرد مما يجعل حياتها سلسلة من المواجهات في الواقع وسلطاته ومؤسساته. وتكشف علاقة تميمة نصور الجسدية مع الكاتب والصحفي العبثي رمزي رعد عن شعور البطلة المبكر ببؤس شرطها الأنثوي على المستوى الوجودي من خلال الوضع الذي تكون عليه في علاقة الوصال مع الرجل إذا ترى فيه وضعاً مهيناً لأنه يضعها في مواجهة شرطها وجهاً لوجه "ترى لماذا يكون للمرأة وحدها من بين مخلوقات الله هذا الوضع في الوصال؟... وضع أبله مزرٍ حقاً. هذا الوضع ليس فيه شيء من الكرامة" (6) ص45. إن رفض البطلة لهذا الوضع هو رفض لشرطها الأنثوي، وتعبير عن مدى الصراع النفسي الذي تعيشه جراء ذلك، وتفصح علاقة الانقياد الأعمى والخضوع لسلطة الرجل ممثلاً برمزي رعد عن حقيقة الاستلاب الذي تعاني منه أمامه بسبب القيمة الرمزية، التي يستمدها من وضعه الذكوري، والذي يتكامل في دلالاته الوجودية واللغوية. ولذلك تتهرب تميمه من العلاقة الجسدية التي توقظ فيها صوراً مريرة ومرعبة من تجربتها السابقة تؤطر وعيها، وتحدد مضمونه، وتتجلى السلطة الرمزية للغة باعتبارها رمزاً ذكورياً تتكثف فيه صورة الفحولة

بعد أن سيطر الرجل على اللغة، واحتكرها لنفسه زمناً طويلاً، وجعل الشعر رمزاً على الفحولة الإبداع كما يؤكد على ذلك محمد الغذامي في دراسته لعلاقة المرأة باللغة من خلال دراسة الموروث الأدبي القديم. وتعبر تميمة عن هذا الخضوع والاستسلام للسلطة الرمزية الذكورية للشعر من خلال سؤالها المعذب والملح الذي تطرحه على نفسها لحل إشكالية الصراع النفسي المحتدم في داخلها "لماذا لا يكون الحب شعراً"، بل إن وصفها للهالة التي يضفيها الشعر على رمزي رعد أثناء قراءته لشعره أمامها، يعبر عن طبيعة هذه العلاقة، وتجلياتها النفسية والرمزية والشخصية.

إن انتقال تميمة نصور في علاقتها بجسدها من المستوى السري، إلى المستوى العلني...ومن مستوى الازدواجية والتناقض إلى حالة التوحد في لحظة مباغتة يفاجئها فيها اشتعال الضوء الأبيض، وهي تهم بارتداء ملابسها، فلا يكون منها إلا أن تقرر مواجهة هذا الجسد، والتعرف عليه وكأنها تواجه حقيقتها الأنثوية لأول مرة "لم تنتبه إلا وقد أضيء المصباح الأبيض، وهي واقفة وسط الغرفة، وفي المرآة جسد عارٍ، هي وِدٌّ تمسك بالحميم من الثياب قد همت بارتدائه، وبعده الفستان الملقى هنا على الكرسي "الثياب بكارة جديدة"، وبعد الثياب الوجه المستعار . لا فلينتظر الثوب الحميم، والفستان ليستريح على كرسيه. إنها تريد أن تواجه هذه المرأة، تتأمل بهذا الجسد العاري، تصعد بأبصارها فيه، وتهبط من أم الرأس إلى أخمص القدمين" (7) ص147. ويبرز حماس الكاتب توفيق يوسف عواد عندما يحول هذه الشخصية إلى أنموذج للصدق والجرأة والوعي والتحدي، في حين يظل الرجل يرمز إلى الازدواجية والتناقض.

• لم تأنيث العالم و تدوين:

■*مفهوم الحرية يبقى بدون مضمون حقيقي إن لم نقل إنه ينضاف إلى جملة العوامل التي تعزز السلطة الذكورية.

في رواية "وسمية تخرج من البحر" (8) للكاتبة الكويتية ليلى العثمان هناك محاولة أخرى تقدمها الكاتبة لتأنيث الذكورة من خلال إبراز قطب الأنوثة فيها، وتحقيق مساواتها مع المرأة ولذلك تبدو هذه المحاولة تعبيراً عن نزعة الكاتبة إلى تأنيث العالم انطلاقاً من تمجيد عاطفة الحب، والتركيز على رمزية البحر وعلاقته ببطلي الرواية، وجعله الفضاء المكاني الذي يؤثر في حركة الأحداث والشخصيات ومواقفها وأشكال وعيها كعنصر مكون وأساس من مكونات السرد الروائي، بل إن مصائر وحيوات شخصيتي الرواية الأساسيتين عبد الله ووسمية ترتبط به أشد الارتباط، وتعلن عن حضوره ودلالاته، وقيمته ومعناه حتى إن الرواية تبدأ معه وتنتهي كذلك مما يجعله بطل الرواية الحقيقي، ويكشف عن معناه الدلالي على المستوى الرمزي كعلاقة على تأنيث الحياة ورمز لها.

تأتي الكاتبة ليلى العثمان ببطلها عبد الله اليتيم الذي تعمل أمه غسّالة في بيوت الأغنياء ليكون الشخصية التي تحمل عنصر الأنوثة البارز من خلال طغيان ووضوح الجانب العاطفي في حياته سواء في علاقته بوسمية، أو البحر مع أن ثمة تداخلاً وارتباطاً في المعنى الرمزي بين البحر ووسمية وعبد الله الذي يرفض التخلي عن عالم البحر الفسيح، وصيد السمك، والانخراط في أي عمل جديد بعد أن تفجر النفط، وأحدث تغييرات هائلة في طبيعة العلاقات والقيم ونمط الحياة السائدة في المجتمع الكويتي. وإذا كانت ليلى العثمان تمجد عاطفة الحب والبحر باعتبارهما يمثلان قيم الحياة الأصيلة الطيبة، فلأنها ترفض القيم الطبقية والمادية التي يظهر معها أيضاً سلطة الذكورة (الأخ الأكبر لوسمية) ومن ثم الدورية الليلية التي تفاجئ عبد الله ووسمية أثناء لقائهما في ساعة متأخرة من الليل على شاطئ البحر فتضطر وسمية للاختباء تحت موجة خوفاً من افتضاح أمر وجودها مع رجل في هذا المكان، مما يؤدي إلى غرقها وموتها في البحر . وهنا تنتقل وسمية من دلالاتها الشخصية إلى الأسطورية التي يظل عبد الله ينتظر خروجها من البحر ليعانقها من جديد.

إن الرواية تحقق تكامل البعد الأنثوي ودوره في التخفيف من قسوة الواقع الجديد وعلاقاته الاستهلاكية، فإضافة إلى دور والدة عبد الله في تأمين الحب والحنان والملجأ الدافئ له هناك والدة وسمية التي تتعاطف معه وتسمح بالتقائهما، حيث تتكامل رمزية هاتين الشخصيتين مع رمزية البحر وأسطورة خروج وسمية بعد غرقها كعروس البحر ، خاصة وأن عبد الله يعيش دون أبوة، في حين أن وسمية يظل والدها بعيداً عنها في سفره الدائم وهكذا نرى كيف سعت الكاتبة إلى إقصاء دور الأب وحضوره كلياً أو تقريبياً، وأعطت للأنثى مساحة الحضور ، وكأنها تغتال شخصية الأب وتحاول أن تحذفها من المشهد الروائي لتشكيل عالم من الأنوثة الطيب على الرغم من أن زوجة عبد الله تبقى هي الشخصية الأنثوية التي تشذ بسبب موقفها من مهنة صيد السمك وعلاقة عبد الله القوية بعالم البحر ولعل الحاجة إلى وجود وعي آخر أو رؤية أخرى يحاورها وعي عبد الله هي التي استدعت وجود شخصية زوجته التي تحاول أن تخرج عبد الله من زمنه القديم إلى زمن النفط الذي تفجر بالذهب والخيرات كما تصف هي هذا الزمن الجديد.

■*إن رفض الأنثى لوضعها هو رفض لشرطها الأنثوي وتعبير عن مدى الصراع النفسي الذي تعيشه.

إن هذا الصراع الذي ترسمه الرواية هو صراع بين زمنين وعالمين ورؤيتين، يمثل فيهما عبد الله الشخصية الذكرية التي تنمي الكاتبة عنصر الأنوثة فيه لكي تحقق مساواة الأنثى معها، الأمر الذي يجعل شخصيتي عبد الله ووسمية تواجهان نفس المصير –الغرق في البحر– مرة خوفاً من السلطة الذكورية، ومرة أخرى بحثاً عن الاتصال والتوحد مع صورة الأنثى الخارجة مع موج البحر إليه. والكاتبة لم تعمل فقط على إبراز عنصر الأنوثة في شخصية عبد الله بل جعلته دون أب عندما صنعته يتيماً.

ولعل رمزية البحر الذي يشترك فيها مع الأنثى من خلال الخصائص والصفات المشتركة بينهما هي التي ترمز إلى أنوثة العالم الذي ينتمي ويخلص إليه عبد الله، ويرفض التخلي عن الارتباط القوي معه حتى لحظة الرواية الأخيرة. ويفصح كل هذا عن الدور الذي تؤديه الكاتبة من خلال علاقتها باللغة أولاً، ورسم الشخصية الذكورية التي يبرز عنصرها المؤنث ويحدد مضمونها، وعلاقتها بالعالم والحياة. ولا يخفى هنا دور الكاتبة في كتابة الرجل بما يجعله يتوازن مع الأنثى، ويتساوى معها من خلال إبراز الجانب المؤنث في شخصيته. ويبرز حضور البحر كملجأ ومهرب وعالم غني بالأسرار والجمال والحلم بعد أن تموت والدة عبد الله، وبهذا يتجلى البعد الرمزي في العلاقة بين الأم والبحر، وبينهما وبين عبد الله مما يشكل حقلاً دلالياً محدداً، يمنح الرواية إيقاعها، ولغتها التي ترسم فضاءها ودلالاتها.

ويتضح تأنيث العالم من قبل الكاتبة منذ السطر الأول في الرواية عندما تصف منظر السماء والنجمة التي تبتسم لبطل الرواية مثل ابتسامة إمرأة في لحظة النشوة، كما تتضح أيضاً في الأسطر الأخيرة من الرواية عندما يتحول حلم ظهور وسمية كعروس البحر في لحظة وجد ومكابدة قصوى إلى حقيقة يتوهمها فيرمي بنفسه إليها ليعانقها ويخلصها من انشدادها إلى محارتها، وكما نلاحظ فإن الكاتبة لم تكتف بإبراز قطب التأنيث في شخصية عبد الله بطل الرواية بل عملت على تأنيث العالم، وفي محاولة لاستكمال هذا الدور عمدت إلى كتابة الرجل، والحديث عنه، وكذلك عملت على تأنيث اللغة عندما حولت خطاب الرجل بطل الرواية إلى خطاب يمجد البحر الذي هو رمز أنثوي، ويمجد الأم أيضاً، إضافة إلى جعل هذا الخطاب في مكاشفاته وبوحه وحنينه يظل متمركزاً حول حلم ظهور وسمية -عروس البحر والتي ترمز إلى اللاشعور. حيث البحر عالم الصفاء والحب والأمان والحلم هو وطنه الحقيقي الذي يهرب إليه بعد أن أزالوا معالم مدينة طفولته القديمة.

والبحر ليس مجرد رمز أنثوي وحسب وإنما هو رمز لاشعوري عند الرجل، يمثل الجانب المؤنث من شخصيته، لذلك لاغرابة إذا وجدنا -كما أسلفنا- أن الرواية تبدأ مع مشهد التوحد والانسجام بين بطل الرواية، والبحر، وتنتهي في لحظة وجد ومكابدة يرمي بها بنفسه إلى البحر للتوحد بحبيبته التي يتوهم خروجها إليه من عمق البحر.

• [illegible]

■ *توفيق يوسف عواد يحول الشخصية إلى أنموذج للصدق والجرأة والوعي والتحدي ويظل الرجل رمزاً للازدواجية والتناقض.

يكشف خطاب المرأة الروائي عن الاختلاف الواضح بين وعي البطلة في رواية المرأة الكاتبة، والبطلة الأنثى في رواية الرجل الكاتب. وتقدم روايتا سحر خليفة "عبّاد الشمس" و "مذكرات امرأة غير واقعية" مثالاً على ذلك بالمقارنة مع موقف بطلة رواية توفيق يوسف عواد "طواحين بيروت" إذ أن بطلتي سحر خليفة يرفضان الاقتناع بمصداقية خطاب الرجل السياسي والايديولوجي، وتحاولان جاهدتين إلى نقضه، وفضحه، وكشف ماينطوي عليه من زيف وتضليل للمرأة على العكس من بطلة طواحين بيروت التي ترى خلاصها في الانتماء إلى الثورة الفلسطينية، وتتخذ من الرجل أبي شرشور الياقاوي قدوة ورفيقاً لها، كما يكشف خطاب المرأة في لحظة اعتراف حقيقية عن مدى المرارة والخيبة التي تحس بها المرأة الملتزمة عندما تواجه حقيقة الرجل وتناقضه وازدواجيته في العلاقة معها كما هو حال نوال صديقة عفاف بطلة رواية "مذكرات امرأة غير واقعية" لسحر خليفة.

إن صورة المرأة في روايات سحر خليفة هي صورة غنية ومتنوعة، وفي رواية عبّاد الشمس هناك ثلاث بطلات يمكن القول أنهن يمثلن شرائح اجتماعية مختلفة، أو ثلاثة أجيال من عمر نكبة فلسطين وما تلاها فهناك رفيف التي تمثل المرأة المثقفة والجيل الشاب الجديد، وسعدية وتمثل جيل هزيمة 1967 في حين أن خضرة تنتمي إلى جيل النكبة عام 1948 وتمثل المرأة التي تتمرد سلبياً على الواقع نتيجة طبيعة وعيها المحدود، وتجربتها المريرة التي عاشتها. ومنذ بداية الرواية تكشف رفيف بطلة الرواية الشابة عن ضيقها الشديد بالواقع واصطدامها بقوانينه التي هي قوانين ذكورية وضعت من أجل تقييد المرأة، وحرمانها من حريتها وانطلاقها، ويتمثل هذا الموقف من خلال رفضها التقيد بإشارات المرور التي ترى أنها وضعت لخداعها، الأمر الذي يكشف عن اصطدام وعي المرأة المتمردة مع ذكورية العالم الذي يصادرها ويحرمها من التفتح وتحقيق وجودها الكامل، وتأتي تجربتها مع صديقها عادل الكرمي نتيجة جفافه واستغراقه في هموم الواقع الفلسطيني بعد الاحتلال الصهيوني، إضافة إلى الحفاظ على طابع الذكورة الجدي الذي يقتضيه وضعه ودوره الاجتماعي. وعلى الرغم من محاولة التمرد على الواقع من قبل رفيف إلا أنها تظل في مواقفها، وثقتها بنفسها تحاول أن تستمد من الرجل الدعم والتأييد كما يحدث في المشهد الذي تطرح فيه رفيف مطالبها أمام هيئة تحرير المجلة لإعطائها نصف المجلة لأن المرأة تمثل نصف المجلة، حيث تظل عينها ترقب وتترصد ردود أفعال صديقها الكرمي. كذلك يظهر الانقطاع وعدم الاعتراف بالمرأة والهجوم عليها في مشاهد كثيرة من الرواية مما يكشف عن مضمون الرؤية

والموقف من المرأة من قبل المرأة

نفسها فرفيف بعد تأزم علاقتها بصديقها عادل تحمل على المرأة التقليدية وتهاجمها عندما تراها تجلس بهدوء على الشرفة تستمتع بالشمس وتنسج الصوف، وتكون ردة فعلها عندما تصطدم بحجر وتقع على الأرض تتمنى العودة إلى وضع المرأة العادية لأنها تعبت من حمل عبء المطالبة بحرية المرأة وخروجها إلى العمل الذي أضاف دوراً جديداً إلى دورها السابق دون أن يلغيه أو يخفف منه، ويكون خطابها إلى حمار بائع المازوت بالغ المرارة والشعور بوطأة المعاناة والخيبة.

ويتكرر مشهد تنكر المرأة للمرأة عندما تلتقي سعدية وخضرة في حمام السوق البلدي صدفة، إذ إن نساء المدينة عندما يرفضن وجود خضرة المرأة السليطة اللسان وغير المحتشمة بينهن، تحاول خضرة أن تستنجد بمعرفتها القديمة بسعدية إلا أن سعدية خوفاً من افتضاح أمر معرفتها بهذه المرأة الغريبة، تتجاهل معرفتها بخضرة دون أن تهب لمساعدتها والدفاع عنها. كذلك يأتي المشهد الذي تلتقي فيه رفيف بسعدية في بيت مختار المدينة عندما تشتعل انتفاضة الأهالي في وجه الاحتلال عند مصادرة أراضي المدينة، ليكشف عن رفض المرأة الاعتراف بالمرأة، والتنكر لمعاناتها، ومحاولة ادعاء التمثيل الشرعي لمعاناة المرأة. فالحوار الحاد والمرير ينتقل من مستواه الأول الذي كان بين رفيف وصديقها عادل أي حوار الأنوثة والوعي الأنثوي الجديد مع الرجل ووعيه الذكوري.. ينتقل إلى مستواه الجديد الحوار الأنثوي الأنثوي وما يحمله من دلالات ومضامين هامة تفصح عن طبيعة الوعي النسوي الذي يتميز بمحدودية التجربة والرؤية الخاصة بالجيل والحالة الاجتماعية التي تمثلها كل امرأة في الرواية .

وفي رواية "مذكرات امرأة غير واقعية" تتسم شخصية عفاف بطلة الرواية بالعطالة وغياب الفاعلية بسبب طغيان شخصية الأب منذ طفولتها، وعجزها عن تجاوزها، إضافة إلى استبداد شخصية الأم وما تعيشه في عالم يمجد الذكورة ويقدسها، في حين يقرن الأنوثة بالدونية ويحاصرها ويسعى إلى تدجينها باستمرار خوفاً من الخروج على سلطته. وتقدم سحر خليفة في خطابها الروائي من خلال شخصية بطلها هجاء مريراً لهذا الواقع الذكوري الذي تتولى فيه المرأة التقليدية دور المدجن للمرأة إرضاء للزوج والمجتمع كما هو حال عفاف مع والدتها. أما على مستوى العلاقة بالرجل فإن خطاب المرأة هنا هو خطاب ينضح بالمرارة والبؤس ويشف عن عمق المكابدة والوجع الذي تعاني منه إزاء ازدواجية وتناقض الرجل حتى على مستوى الحب والعمل السياسي حيث يظل الرجل دائماً مخيباً لأمل المرأة ورغبتها وتوقعها وذلك بسبب طبيعة الأطر الاجتماعية التي تحددنا وتجعلنا جميعاً ضحايا لها "وكنت أردد: لو أنه يكتشف الحقيقة. حقيقة اكتشفتها بدموع العين "ودم القلب في أن الأطر تحددنا، وأننا في سبيل الأطر نضيّع الإحساس، ونضرب في عمق الصحراء" (9) ص120. وتأتي هذه المواقف الخاصة لتكشف عن لحظة استيقاظ وصحو لوعي المرأة على الرغم من أنها تبقى لحظات لا تؤثر في سياق الأحداث ولا في طبيعة الشخصية ومواقفها بشكل ملحوظ. وفي رواية عبّاد الشمس هناك لحظة صحو أيضاً تحاول فيها رفيف أن تنصف الرجل وتتلمس حقيقة معاناته ووضعه المؤسي "واعترتها رجفة برد. نظرت إلى ذهوله فأصيبت بالعدوى، وبدأ عقلها يصحو من غفوته. من هذا؟ رجل مجرد رجل. مجرد إنسان مشوه مقموع مثلها تماماً. ومثل الآخرين. مهشم هشمته الدنيا، وبلدّته التجارب، بدون عواطف، لا. العلة تكمن فيما هو أعمق. ولماذا لم تستطع الوصول إلى علته لتعرف؟ الشرق؟ والده؟ العائلة؟ الاحتلال؟ العروبة؟ الخذلان وتعقيد الحياة؟ (10).

■*رواية ليلى العثمان تحقق تكامل البعد الأنثوي ودوره في الت خفيف من قسوة الواقع الجديد.

إن الرؤية السردية في الروايتين تجعل بطلتي الرواية ناقلتين لوعي الكاتبة وإيديولوجيتها. فإذا كان هذا الوعي يتطلب حواراً مع وعي آخر وصوت آخر، فإن الحوار يدور تارة بين المرأة والرجل، وتارة أخرى بين المرأة والمرأة وهو الأكثر وضوحاً وحضوراً في الروايتين لكي تتضح الفوارق بين أشكال الوعي النسوي والاختلاف في مستويات التجربة، ووعي الواقع كما يمليه شرط المرأة الاجتماعي والثقافي. لكن ما تؤكده شخصيات العملين الروائيين نساء ورجالاً هو غياب التوازن والتكامل في الوظيفة النفسية داخل شخصية كل من المرأة والرجل على مستوى العلاقة بين العنصر المؤنث والعنصر المذكر، وما يمكن أن يؤدي إما إلى غياب الفاعلية والعطالة والعجز والدوران المفرغ كما هو الحال بالنسبة إلى شخصية عفاف في مذكرات إمرأة غير واقعية، أو إلى الجمود والجفاف في المشاعر والعاطفة كما هو الأمر بالنسبة إلى عادل الكرمي في رواية عبّاد الشمس، الأمر الذي يستدعي تصحيح هذه العلاقة من خلال تصحيح شروطها الاجتماعية والإنسانية، في الواقع، مما يؤكد كما يلح على ذلك خطاب المرأة الكاتبة على أن حرية المرأة مرتبطة بحرية الرجل وأن حرية كل من الرجل والمرأة مرتبطة بحرية المجتمع، وتحرر علاقاته من هيمنة القيم الذكورية الاستبدادية التي تحولت المرأة والرجل إلى ضحيتين لها، وإن كان كل منهما يواجهها ويعيشها من خلال موقعه وجنسه الخاصين.

■*الصراع في الرواية هو صراع بين زمنين وعالمين ورؤيتين.

❑

❑ المراجع:

1- انتصارات التحليل النفسي -بيير داكور- تر: وجيه أسعد- الدار المتحدة -ط1- .1994
2- مجلة الجديد في عالم الكتب. العدد الخامس عشر- خريف 1997-دار الشروق. عمان.
3- مجلة الجديد في عالم الكتب... مرجع سابق.
4- رواية بيروت 75- غادة السمان- منشورات الآداب. بيروت .1975
5-رواية بيروت 75- غادة السمان-... مرجع سابق.
6- طواحين بيروت-توفيق يوسف عواد -منشورات الآداب- بيروت .1972
7-طواحين بيروت - توفيق يوسف عواد... مرجع سابق.
8- وسمية تخرج من البحر- ليلى العثمان- دار المدى- دمشق 1995-ط.2
9-مذكرات امرأة غير واقعية- سحر خليفة- دار الآداب- بيروت. ط.2
10- عبّاد الشمس -سحر خليفة- دار الآداب -بيروت 1992- ط2

❑❑

LpNğ2 – EZ.. ˘ iŭ

شعر: فؤاد نعيسه

سِيَرٌ تُجاهدنا
وتنهضُ من كُوى التاريخ مُجْهَدَةً
مِحَفَّتُها الرُّقى
ولهاثُ أَبْخِرَةٍ تَعَرَّقَ زارُها
قَصْفاً.. بأروقة الجواري البانخاتِ
جنونَ إيقاعٍ...
سُعاراً يستعيرُ الرَّقصَ...
هَلْوَسَةً تخضُّ القلبَ!...
تلك حضارةُ القتْلِ الخفيِّ..
وذا سقوط الرّوحِ في غيبوبةِ الجسَدِ
المباحِ!
أما توكّأتِ الجراحُ على الجراح...
ولم نزلْ نبكي.. ونستبكي الأثافي السُّفْعَ
بحثاً
عن تراثٍ زائغِ الحَدَقاتِ
ويْلُ تراثنا
ويلٌ... لنا
مما تَلاقَحَ عَبْرَ أرحام الفصولِ

لو استَوى القَرْنُ المُخاتِلُ
ثُمَّ لم تلِدِ الفصولُ!..
قُلْ ما تقولُ
ليَ قَوْلةُ الحقِ المُضرَّجِ بالأفولْ
ولكَ النُّهى...
والمُنْتَهى...
يا أيُّها الرّقُّ الذي يسعى على قَدَمِ
الشُّهى!...
ولكَ الطبولُ!...
سِيَرٌ.. تُتَرْجِمُ لَفْظَها صورٌ
هي الجيَفُ التي حنّطتَها
لما تفرعَنَتِ القرودُ....
لأيِّ فرعونٍ تُريق ولاءَكَ الأزليَّ
يا نسْلَ المسوخ الشائهاتِ؟!...
لأيِّ فرعونٍ
تُكرِّسُ هذهِ الصلواتِ؟!...
قُلْ لي

أيُّ فرعونٍ تَبرّأَ من سفاهتهِ
ليُطلّقَ صوتَنا البدويَ في الفلواتِ؟!...
قلْ لي..
أيُّ فرعونٍ تورّعَ لحظةً... لو لحظةً
عن خُلْسَةِ الكُحْلِ المندّى
بالدموع..ضَراعةً؟!..
قل: "تحتَ إخْمَصيَ الطغاةُ....".
فأنتَ، مُؤتَزِراً بخوفكَ، أنتَ مَنْ صَنَعَ
الطغاةَ
قل مرّةً..لو مرّةً:
"إنّا وهبْنا موتنا للقادمينَ إلى الحياةْ!".
سِيَرٌ إذنْ!!...
صورٌ... صُوى!
تلبيسُ إبْليسٍ..
نجومُ الظُّهْرِ..

ليلي.. أوف ياليلَ النّوى
غُصُني التوى..
فمتى الْتَوتْ هذي الرّقابُ عن الجلالةِ
واسْمِها؟!..
ومتى عَنَتْ ببلاهةِ الأغنامِ، للأقزام
عَمْلَقُهُمْ
ضجيجُ اللّغْوِ تنضحهُ تلافيفُ العقولْ؟!...
قلْ ماتقولْ
ليَ قَوْلَةُ الحقِّ المُضَرَّجِ بالأفولْ...
ولكَ الشُّهى...
والمنتهى..
يا أيها الحَمَقُ الذي يسعى على قَدَمِ
النُّهى...
ولكَ الطبولْ!...

□□□

صـــدر

ù –ŋtŭù ŪǨĦəŨbiŭę ŭ DŭŽε 5N

أغنيات للبراعم الواعدة

شعر

للأطفال...أ

D ţ–Ẑi'
"FiƠl ẐiʒÜPə üdžN

شعر: د. قاسم عزّاوي

-1-

"أحلام"

أحلامُ الشعراءِ تغورُ بعيداً
في جوفِ الصحراءِ
ولا يبقى منها إلا قوسُ قُزَحْ.
أحلامُ الثوارِ تهاجرُ بحثاً
عن وديانٍ لم تُخْلَقُ بَعْدُ.
أحلامُ الفقراءِ يحاصرها
صندوقُ النقدِ الدوليّ
وتطمرُها الكثبانُ الرملية
أما أحلامُ السجناءِ فَتُدْفَنُ
في صمتِ الشرنقةِ الوحشية

-2-

"الراية البيضاء"

تصطكُّ فلولُكَ عندَ صهيلِ الفَجْرِ
وتَشْخَبُ مِنْ أعطافِكَ رائحةُ النفطِ
وأنتَ تُلَوِّحُ للأعداءِ برايتكَ البيضاءِ
وعندَ الأفقِ تهرولُ صوبَكَ
كوكبةُ جماجمَ تحملُ أعلاماً
سوداءَ وحمراءَ وخضراءَ
فتهربُ نحو البحرِ فيلطمكَ الموجُ
المثخنُ بالزَّبَدِ الفضيّ
فتمكثُ محصوراً ما بينَ البئرِ النفطية.
والجرفِ المثقّلِ بالأصداءَ

-3-

"المومياء"

أجسادٌ ترقدُ في الأقبيةِ الرطبةِ
حيثُ الظلمةُ والعفنُ
وديدانُ الأرضِ
وبضعةُ أشباحٍ من عَسَسٍ
تحملُ أسيافاً سوداءَ
أجسادٌ نسيتْ أغنيةَ إلهِ الشمسِ
وترتيلةَ إنليلِ
ومضتْ تقرأُ في سِفْرِ الأمواتِ الأحياءَ
أجسادٌ تخشى أن يُفسِدَها الضوءُ
وتعطبُها الأهواءُ

-4-

"الوشم"

أمشي فوقَ حقولِ الوقتِ
كأني أرقصُ فوقَ الألغامِ الصَدِئة
أترنّحُ عند صخورِ الشطِّ
فتلطمني ضحكاتُ الشبوطِ
الهاربِ من شبكِ الصيادِ
ومن رائحةِ شواءِ اللحمِ البشريِّ
على شرفاتِ فنادقَ ذاتِ نجومٍ خمسةْ
أُلصِقُ أُذْني بأديمِ الأرضِ
لأسمعَ وقعَ حوافرِ أفراسٍ
هُزِمَتْ في آخرِ معركةٍ
خاضتْها عند تخومِ البحرِ
وعادتْ تحملُ فرساناً تركوا عدتَّهُمْ
ورَضُوا بالوشمِ على الأعجازْ...

□□□

ε ÙRùÿži
˘ iÕÜžiFÜŘ dåÜŇ DÉÜŠ

شعر: د. وفيق سليطين

[دارٌ لفاطمةَ التي تَبَلَتْ
قَلبي وتيمَ حبُّها نفسي]

***

على عتبةِ الدارِ كنتُ
على عتبةِ الدار كان الجدارُ الذي
بانتظارِكِ
قلبي ارْتعاش الجدارِ
تلوّى به الحامل المعدَنيُّ لطَيْفكِ
والمقعدُ الخشبيُّ...
الفراغُ الذي هَمَّ أن يحتويكِ
أنا الدَرَجُ المنزليُّ.. الأثاثُ
أنا عتبةُ الدار حينَ عليها تمرّينَ
وجهُ المحالِ الذي يتشكّلُ
يكبرُ فيكِ... يموتُ
ويكبر فيكِ إلى أن يموت عن الموتِ
يُبعث في موته المشتهى.

وكان على عتبةِ الدارِ
أحنى..
ودارَ
ونادى على الأرضِ تأخذُ ما تشتهي.
ونادى على الأرضِ..
ردَّ عليها من الطينِ ثوباً
وردَّ لها منهُ قبضةً فخّارها المستوي
ونا..د..ى...
فلم يبقَ منه سواكِ.

***

[وجاوزتُ حدَّ العشق فالحبُّ كالقِلى]
على عتبةِ الدارِ
دارتْ به الأرضُ
والأرضُ لم تكُ قبلاً تدور.
رأى مايراهُ الأَخيذُ...
رأى قمراً من تباريحهِ ينطفي..

رأى دمهُ شارداً تحت قنطرةِ
من غبارٍ
وتحتَ الغبارِ خيولٌ تثير الغبارَ
وتقدحُ صوَّانها
رأى مايراهُ النزيعُ...
تحيَّر فيهِ غمامُ الرؤى... والنجيعُ
تكوكَبَ.. واسّاقطتْ دونَهُ الطيرُ
ياطيرُ...
صارتْ له رِعدةُ الطيرِ بيتاً
وصارَ
قلبهُ خفقةً في ارتعاشِ الجدارْ..
[دارٌ لأسماء إذْ قلبي بها كَلِفٌ
وإذْ أقرَبُ منها غيرُ مقترب]
وكان على عتبةِ الدارِ صفرَ الفؤادِ
وقفراً تَعَاونتْ به أذؤبُ الريح
كان شراعاً يهيمُ...
وكانَ إذا كنتِ أنتِ سواهُ
وغيرَ احتمالاتِ ماقد يكونْ
أنا الدربُ نحوكِ تبدأُ
تطوي.. وتلوي..
وتبدأُ...
ددربي لعينيكِ دربٌ لأبعدَ
ممّا يواري الجنونْ..
كأني عشقتُ بعينيكِ دربي إليكِ
كأني هنا أتوغّلُ.. أشتطُّ
شطَّتْ به الدارُ
في عتبةِ الدارْ.
كأنّ لم يَعُدْ غيرُ قلبي
كأنْ لم يعدْ ثَمَّ غيرَ الحجارْ...
أنا طَلَلٌ...
فَقِفِي ياديارُ عَلَيَّ
[وَقَفْنَا على المغنى القديمِ فما أغنى]
قِفي ياديارْ...
إنَّهُ طللٌ باذِخُ العري
مكتنزٌ بالبوارْ..
ألا فاسْلمي ياديارْ..
صريعُكِ يأتي لتبقَي لهُ رايةً
وقتيلُكِ يحيا
إذا ما نَضَا ثوبَهُ
المستعارْ
يعودُ إليكِ عريساً
يكلّلُه شوكُ حبّكِ
والشوكُ عنوانُهُ
والدمُ النافرُ أشواقَهُ
لا تؤوبُ
وصوتُكِ ذاك النخيلِ المعرّشُ
فوقَ جروحِ قصيدتهِ
- هل تكونُ القصيدةُ داري؟
وهلاّ تكونُ الشروحُ الهجينةُ معنايَ
نبضَ حريقي
ابترادي.. وناري؟!...
لظىً... ولظىً...

يا ندى الدارِ
هذي الحرائقُ لا تهتدي بسواكِ
لا يُبلْسِمُ نيرانَها غيرُ كَفَّيْكِ
أنتِ بنفسجُ أيّامهِ
ماءُ أحلامِهِ...
ومداها..
وتيجانُ وردتهِ المستكنّةِ
في فِطْرةِ الخلقِ
تحت بصيرتهِ...
في الشغافِ...
وفي جُبِّ آمالهِ
في عماهُ المضيءِ المضيءِ
وفي الصبواتِ الغريراتِ
في القاعِ من روحهِ.. والبياضْ
***

عصفُهُ في يديكِ
ينامُ أليفاً
وفي نظرتيكِ كَبَا قلبُهُ
والجراحْ
أسلَمتْ عُنْقَها
والزَّغَبْ
يتهجّدُ تحتَ الجناحْ
خَيِّمي يارياحْ
واهجعي عندها.
أو فكوني سريراً...
سريراً وثيراً لأحلامِها
يارياحْ
***

□□□

شعر: ثائر زين الدين

سَـــــديـف*

إنَ رأسي في فمِ الذئبِ

وقلبي راشِحٌ بينَ المخالبْ.

أيُها الصحبُ المعاتبُ..!

لم يطاوعني لساني

لم تُطاوعني جراحاتُ المُحاربْ؛

كنتُ في الحُفرةِ مرمياً

وكانوا ينثرونَ الرملَ فوقي،

كنتُ مرمياً...

وكانوا يتمنونَ انتهاءَ الحُلمِ

كي يرجعَ كُلُّ ظافراً للبيتِ والأولادِ؛

يبتَاعُ لهمْ خبزاً،

طعاماً،

ونبيذاً أحمراً (مثلَ دمي)

لأمرأةٍ يأوي إليها!

كنتُ في الحفرةِ مرمياً

وكانَ الربُ قريبي

باحثاً في كيسهِ الكونيِّ،

عن إعصارهِ العملاقِ،

عن سجِّيلِهِ المخبوءِ في الأسفارِ؛

والمنصورُ تمثالٌ مِنَ الشمعِ،

وعيناهُ قطيعٌ من ثعالبْ..

كنتُ مرمياً...

وكانَ الرملُ يعلو،

فيُغطِّي الرأسَ،

والأشعارَ،

والأشجارَ،

والروحَ المُشاغبْ!

في الطريقِ إلى عملي

أرى في الطريق إلى عملي

مايراهُ الكثيرونَ:

عُشباً ينامُ على حجرٍ،

هِرَةٌ تتبختَرُ كسلى،

على شُرفةٍ أو جدارٍ،

طيوراً تحوّمُ خائفةً وتُغادرُ
ريحاً تُكنّسُ آثارَنا،
ثُمَّ تُلبسُنا حُلةً من غُبارٍ،
خليطاً جهيماً من الناسِ
يمشونَ نحوَ مشاغلهم عُزَّلاً
من أمانٍ تؤرّقهمْ...
وأرى الانتهازيَّ يكبُرُ كالوهمِ،
والحُرَّ يمضَغُ أوجاعَهُ،
والدعيَّ –وقدْ خلتِ الساحُ–
تاجَ الضواري.
أرى الزيرَ يقفزُ بينَ النساءِ،
ويترُكهنَّ على سُلَّمٍ
لا يؤدي إلى القّمةِ المشتهاةِ،
السلاطينَ يُعطونَ أحفادَهم مُدُناً،
مثلما تمنَحُ الأمُّ طِفلَتَها
شكلَ أردافِها.
وأرى الوحشَ تُشبِهنا؛
غيرَ أنّ لها –بعدُ– كهفاً يُخبئُها،
ورفاقاً تخاصمهم في الطرائدِ...
ثُمَّ أرى وطناً يتناثرُ كالمزهَرِيةِ
مَنْ ذا يلمُ الزجاجَ الحطيمَ،
ويرفو نُثاري؟!
أحدّقُ في "زفرةِ العربي الأخيرةِ"،
أبصِرُها تتناسَلُ،
أبصِرُ قشتالَةَ الدمويّةَ
تجمَعُ كُلَّ المفاتيحِ،
يسوقونَ خيلَ الوعودِ
إلى خيمةٍ في الصحاري!
فأيُّ صباحٍ رجيمٍ إذاً!؟
وأُجرجرُ نفسي إلى قاعةِ الدرسِ
أُخرِجُ عُدَّةَ يومي:
كتاباً وأوراقَ...
أنقّلُ طرفيَ بينَ الجميعِ
أحاولُ أن أرسمَ الابتسامةَ
وأن أتكلَّمَ...
أمسكُ "طبشورةً" وأهمُّ بشيءٍ
ولكنني أستديرُ إليهم..
ألمُّ عن الطاولة
ورقاً لا يُساعِدُ كاتِبَهُ...
وأُودّعُهم بالعيونِ
وأخرجُ من يومِهمْ
وانكساري

ســــــقوط

تتسابقُ الأشياءُ نحوَ سقوطِها:
ورقُ الخريفِ
قذائفُ المارينزِ
دمعُ نسائنا
مطرُ الدمِ النازفُ
تتساقطُ الأشياءُ:
أوهامُ الطريقِ

ثلوجُ كانونَ
المحبّةُ
أجملُ الأفكار
راياتُ...
وأنصابٌ..
وصحبٌ أعزلٌ خائفٌ
فكمْ ستظلُّ منسيّاً
حزيناً
أيُّها الواقف؟!

مشـــــــــهد
طفلةٌ بعثرتِ الأقلامِ والأوراقَ
فوقَ الطاولهْ،
ومضتْ ترسُمُ بيتاً وغديرْ..
لُعَبَةٌ ترقُبُ غيرى
وصغيرٌ غارقٌ في عبقِ الأُمّ
وغافٍ كأميرْ..
جَدّةٌ تصنَعُ أطباقاً مِنَ القشِ الملوّنْ،
وأبٌ رافقَ حتى مدخَلِ الدارِ ضيوفَهْ
هكذا يبدو لي المشهَدُ
لو لم تكسِرِ السقفَ القذيفهْ.

❑❑

❑ هامش
* سـديف : شاعرٌ عباسي دفنه أبو جعفر المنصور حيّاً لإقحام نفسه. وشعره في شؤون الدولةِ والخلافة.

❑

ĺ Clÿzie iÖÜξ

شعر: هاجم العيازرة

حسناً فعلتَ وأنتَ
تسكبُ في فمي القبلاتِ
قبلَ نضوجها،
وتلمُّ همساً
ضاعَ فوقَ وسائدِ الليلِ
الطويلْ.
حسناً فعلتَ وأنتَ
ترشفُ خمرَ داليتي التي
اتكأتْ على قمرٍ
يراودُ نسمةً
عبرتْ، ونافذةُ الصباحِ
تطلُ مِنْ شفقٍ على شفقٍ
يفكرُ
بالرحيلْ.
حسناً فعلتَ وأنتَ
ترسمُ فوقَ أجنحتي التي
هجرتْ مرايا الروحِ أغنيةً
على شجرٍ وأعشاشٍ
يهزُّ سريرَ صبوتها عبيرُ
البوحِ مجترحاً
وصالكْ.
حسناً فعلتَ وأنتَ
تهجرُ نصفَ خارطتي التي
رسمتْ أصابعُها على
جسدي الحدودَ
ومرَّ طيفكَ موسماً
يصطافُ واحتهُ
شبابكْ.
دعني أسافرُ في مدى
عينيكَ مشتعلاً،
وأغرقُ، ربما
أحيا على وهجِ
احتراقي.
حسناً ستفعلُ إنْ

تركتَ سفينتي
تختارُ إنْ
جنحتْ
رمالَك.
دعني أكابدُ سكرةَ
الموتِ الجميلِ،
وأنتقي وطناً على
جمرِ اشتياقكَ
واشتياقي.
حسناً ستفعلُ إنْ
تركتَ الموجَ
يهدرُ، والوعولُ
تسابقُ الشمسَ الكسولةَ
لاصطيادك.
دعني أزاحمُ وشوشاتِ
الضفةِ الأخرى
وأصعدُ ممطراً
لأبلَ جرحَكَ مِنْ
جراحي.
دعني وعدْ بي للوراءِ
ولو قليلاً كي
أجوسَ نوافذَ الأيامِ
أدلجَ سِفْرَ أحلامي
وأقطفَ ما
تركتَ مِنْ
العناقِ.
حَسَناً ستفعلُ إنْ
نسجتَ خيوطَ دفئكَ
معطفاً وعباءةً للروحِ
نزرعُ في مداها وهجَ
موعدنا الشفيفِ
كموعدِ الطلِّ الشغوفِ إلى
الأقاحِ.
هل مرةً أخرى
أعودُ معَ المساءِ
معَ الصباحِ على ارتعاشِ
النبضِ
تنبهني الطريقُ
وتستبيحُ خطاي شهوتَكَ
اللجوجةَ والدفوقَ على
شفاهكَ.
هاتِ اختصاركَ للمسافةِ
فالجهاتُ
تثيرُ عاصفةً
تدورُ على رحى الأشواقِ
تحرقُ عشبَ روحكَ في
ضِفافكَ.
دعني على شرفاتِ وجدِكَ
استحمُ بضوءِ بدركَ قبلَ أنْ
تنداحَ فضتُهُ

وتسكبَ ما
تيسرَ مِنْ مزيجِ الكأسِ
أملؤها إذا
جفتْ
مياهُكَ.
كيفَ الحياةُ إذا
ارتحلتَ؟
وكيفَ
تتركني على الأهدابِ
طيفاً لامتدادِ الصيفِ
أبحثُ عنْ
ظلالكَ.
بدمي المحاصرِ
أستهلُ قصائدَ
الغيمِ المسافرِ
للجبالْ.
والنبضُ عاصفةٌ
تجمُ بزفرةِ المأزومِ أوردةَ
الخريفِ وكلَّ أصنافِ
الكلامْ
قلبٌ تمزقُهُ حرابُ الوجدِ
تخدشُ وجنتيهِ
وتنقشُ البسماتِ
تخترقُ
المحالْ.
يا طيبَ موعدنا الذي
تحثو اللذائذُ أو
تقاسمُهُ الخمورُ نشيشَها خلفَ
الزمانْ.
لم أدرِ أينَ
أفيءُ؟ كيفَ العشبَ مصفراً
يسافرُ لليباسِ بنفسهِ
والظلُ قبلَ أوانِهِ
وينامُ مذبوحاً على طللِ
الضفافِ.
لم أدرِ كيفَ
أعيدُ ترتيبَ
الجسدْ؟.
لم أدرِ كيفَ الموجُ
يختصرُ الجنونَ
يداهمُ الميناءَ
ينتظرُ
اقتحامَكَ؟.
دعني أجازفُ إنْ
مررتَ بقربِ نافذتي
تذاكرُ ما
كتبتُ مِنَ الرسائلِ في
كتابكَ.

□□□

dǎnɛǎiB˘ ǘ

شعر: بشير العاني

صوت.. ولا صوت سواه يطوفُ
في الليل يأتي خلسة حارات قلبي..
يقرع الأصباح.. ينقر في الدفوفْ
ألفارسُ المخضوبُ حتى روحهِ..
بالتّين والزّيتون والمعنى..
بحنّاء السيوف
بدم الحياة مُغمّدٌ..
لا سهم يُدرك كعبه.. لا فضّةً تحنيه.. لا
قيظَ الظهيرةْ
في خثرة التكوين أدلى قلبه..
فأسألَ شكّ الطين بالرئة التي نفختَ
معانيه الأخيرة
هو لم يؤجل أمره..
أرخى بكلكلهِ علينا..
فانجمعنا في يديّ الحلم نُحصي:
كم من الحيوات نطلقها إلينا..
كم من الطاغوت يلزمنا لنشرحَ حزنَنا
العربيّ ..
نُقرِئه المصيرَ
بدم الحياة مُغمّدٌ..
أشبينُهُ الشّعراءُ والرّيحُ التي شادت لها
الأوكارَ في رئة القصبْ
هو لم يؤجل أمره:
دسّ الفحولةَ في حزام البدءِ.. مالَ على
الكنانة كي يَغُطّ نباله بالفطنة الأولى..
بذاكرة الشغبْ
لم ينتحِ..
أرخى على ليل العراق سدولَه..
أحصى على الأبواب أحصنة الخشبْ..
هو فارس هذا الذي
ما إن تماسك بالأيادي والخفيرَ على بريد
خطّه الموتُ البليغُ
لها.. لها. أرضَ العربْ
حتى انفتحنَ له جهاتُ السرّ والتاريخ..
فضّ بكورةً
وانسلّ كفاً في جيوب الأسئلة
يُحصي الخديعةَ في الهتاف وفي خطانا
المقبله

كم من جهات قد تثنّت وانحنت.. لثمت
يديه..
كم من بلاد أرمله..!؟
هو أوّلُ الرّعش الجليل.. وكان مفتاحَ
الغناءْ
والطّين يعبر ضفّتيه إلى السّليقه
والطين يأتي للتّلاقح في فراشه:
آن تكتمل الشّهاوى..
آن تبزغ أنجمُ البركة
حرسٌ:
تنكّبَ خنجراً وحمى ركيضَ القول ثمّ نثا
على طين العبارة..
حبّةً الحركه
هو أبصرَ الموتَ الجسورَ يجول في جَسَد
الطّلول وأبصره:
أيضاً يُطارد قريةً ويدسُّ ساقي المدينة
داخل الفلقه
***
مِسكُ الحكاية.. عنبرُ الأحوال والمعنى..
ورائحةُ الندى
لمّا تصافحُ راحيه:
تلمّسُ الأشياءُ عطر أصابعه..
فيطلُّ من بيض السُّباتْ..
مطرٌ يفكُّ القيدَ عن رسغ النبات
***
هو ماؤها الكلماتُ تمشي نحوه مُتخفّفات
من يباس الصّرف والعشب الذي ينمو
على قلب النّحاة
وهو الذي قد قيلَ في الأحضان يوم
تراشق العشّاقُ بالأعناق
بعد الأفئده..
أنّى لذاك المدى..؟
ذاك الفتى..
ذاك الفرات..؟!
***
هو يقظةُ الأشياء..
تمّوزُ الذي أسرى إلينا ينزع الأختامَ عن
أرواحنا ويفضُّ ذاكرةَ الجسدْ.
يمحو التّلعثمَ من بيانات الفحولة غارساً
بدم الولد..
شجرَ البناتْ
طوبى لحارس خُثْرةِ المعنى.. ورائحةِ
الحياة
يامَا أناخَ الصوتَ في بدنِ الجهات
فأجْفَلَتْ لغةُ القبورْ
خَدَشَتْ طهارة موتنا.. أيّامُهُ..
ورمى على المعنى فساتينَ النشورْ
متبختراً يمشي على جَمْر النّداء.. وعارياً
يَلجُ الحنايا ناقعاً أرضَ
الهوى بالوشوشات. وناشراً فينا الدويَّ..
نعدو إلى الصحراء نطليها بأعشاب
الصّهيل ونفْرطُ التّاريخ في الإيلاف..
نفرط مجدَ سوريّا..

هيهات تُدركُه قريشُ لتمتطيه..
هيهات تُمسكه الأحاجي.. أو تُدانيه النذورُ
بدم الحياة مُغمَدٌ..
لاسهمٌ يدركُ كعبَه.. لافضّةٌ تحيه.. لا تلوي بصيرتَه الدّعاوى
يرديه من..؟
يرديه سيفٌ من ذوي القربى..
ويسحلُه البُداةُ..
حلمٌ: رموه من الطوابق والمدن..
حلم: تكّسرَ ألفَ عامٍ.. ثمّ قامْ
حلمٌ: يَكشُ البقَ عن ريش الغمام.
***
وقتٌ لنا..
وقتٌ تسوّر همّنا.. ورمى لنا حَبلَ المعاصي..
قال للموت الذي فينا بقيّه
هيهات ينجو من فخاخ الخارجيّ
ويصطفي سيفاً تثلّمَ في الحروب العائليّه
هو لم يؤجّل أمره:
ومضى إلى الحتفُ الذي شرحتْ معانيه الحروريةِ
***
ولأنّ شعباً أبيضَ اليدِ.. أسودَ الأيّامِ..
مَضّ بطانةَ الأحلامِ...
خيطَ السرّ قضّ..
قَبَضَ الفجيعةَ غيرَ ناقصةٍ.. وقَبَضا..
قبضوا على عُنُقَ البلادِ..
لأنّه نزحَ الجسارة..
ثم فككَ ما تيسّر من عظام الشّوقِ في قلب العبادِ..
لأنّه الموتُ المعربدُ نالنا فحَلاً.. فَحَلّ..
أنثى.. وأنثى نالنا..
وهو الفتى..
دَبّتْ بِشارةُ حُلْمِه..
دَبّتْ وأخشابُ العتابا في حرائقه العراق
***
هو أذرعُ الأيّام.. تحضننا.. وتلبُسنا الوصايا.. ثم تقرؤنا الهويّة..
يا أرضنا..
يا أم عيسى والشرائع والنذور..
ماذا يدور..؟
ما من نبوخذَ منذ بابلَ والسّبايا نحن في أرض السُّلالة والمناجلُ
في يديّ الموت تحصدُ ما تبدّى..

□□□

Flj DŽ–Ƌ FŽ

قصة: دريد يحيى الخواجة

خرجت من عملي وقد غرقت في عرقي. كانت الشمس مثل جمرة تباشر الرأس وتشوي العظام. سأم في داخلي يفتت نفسي. نظرت في الشارع الممتد المغسول بضوء شمس الظهيرة. لا إنسان ولا سيارة. سيارة الوزارة التي تنقلني إلى مدينتي تأخرت مصيري مرهون بآخر زميل في العمل في أبعد نقطة ينزل فيها، وينتظر زملاؤه انطلاقته الميمونة بعد الساعة الثانية عشرة. سرت قليلاً بخطا مقلقلة. عنزة تتعلق بشجرة شوكية ناشطة في القيظ. تقدمت اللحظة في الدرب الموصل إلى الشارع الرئيسي، حيث تمر بعض السيارات أمامي من بعيد دون صوت. كل ملبسي يلتصق بي من العرق. ويدي شبه مشلولة بعد أن مطتها حقيبة العمل الثقيلة. عملي يفرض عليّ لباساً مختاراً رسمياً، فككت ربطة العنق، وجرفتني رغبة في أن أغلق عيوني لولا سيارة أجرة أحسست بها خلفي متباطئة، أدرت بجسدي بقوة وأشرت إليه بالوقوف. وجه من جنسية غير عربية يتكلم بلغة عربية متسكعة وبعيون شبه مغمضة.

–سأل ويدعوني إلى الركوب: "إلى أين؟"

–قلت له: "المدينة!".

–أجابني على الفور: "تفتل"بعد أن أبدل التاء بالضاد. وأشار إلى سيارة مشرعة النوافذ مكسورة الحوافي. كأن خارجها الذي ينز بنار الشمس وعبث الغبار يلعب في داخلها. ثمة رائحة عطن وتخمر وصلت إلى أنفي بغتة وهو يفتح باب السيارة الأمامي. لا شيء يمنعني من الركوب معه، فليتحرك هذا الخارج بعد أن جثم على روحي وجسدي وكاد يقضي علي للحظات. لم يمهلني لأسأله عن الرائحة بعد أن رأى حركة أنفي ومط شفتي.

–لا تخف يا أستاذ السيارة كانت في بستان تحت النخيل في الزريبة". وقبل أن يسمح لي بدخولي الهارب من غطاء الشمس السميك، رفع عجيزتي بيديه، ونفض بقوة المقعد الأمامي الممزق حيث أجلس، ثم ألقى شيئاً على المقعد الخلفي الطويل.

فخرجت زوبعة من الغبار والشوائب الرفيعة والروائح العشبية التي أدخلتني دخولاً قريباً في حالة السيارة. ثم أضاف: "اجلس يا أستاذ" أحس اللحظة أنني في قطعة من البستان أتحرك، روائح مميزة مختلفة لا تحسّها إلا في غابة أو بستان مع عطن شديد نتيجة تخزين هذه الرائحة الأبدي في تلك السيارة. كانت السيارة مخدوشة ومكسرة من الداخل أيضاً، وتتجيدها كله مشوه له مداخل ومخارج كأن حيواناً عبث فيه، ثمة قشور برتقال وموز وأعشاب قديمة يابسة ونضرة منتشرة هنا وهناك. والله وحده يعلم ماذا يوجد على مصطبة الزجاج الخلفي من صرر وبقايا أطعمة وصحون وحتى أعشاب فصّة. وفجأة، لاحظت شيئاً.. إنه تلفاز خشبي كبير قديم مقلوب كأنه سحارة مقلوبة أو علبة خشبية أصلحت مرات عدة، قد استعيرت أخشابها من أجهزة مختلفة، يتصدر في أبهة بالية زاوية المقعد الخلفي الطويل.

ضحك القلب وتوهجت الروح المغبشة التي انفتحت بقوة، على جو دعابي مر زمن طويل على لم أعايشه، رائحة السيارة يناسبها امتداد عشبة خضراء تهزها ريح نافذة السيارة وهي تحرك رأسها بين أضلع التلفاز المستهتر غير المبالي، فرأيتها وحيدة تخرج كأنها آلة تصوير ترصد حركاتنا أو تعطي مؤثراً لما يجري تحتها.

قلت للسائق الهندي:

-أيش هذا رفيق!

أجاب وقد امتلكه فرح غير عادي:

-"تلفجن" وأضاف مكرراً: "أي تلفزيون".

قلت له:

-وما هذا العشب الذي يتوالد فيه

-ضحك قائلاً: وهو يجيبني بسؤال!

-كم سنة مرت عليه وهو قرب الزريبة في بستان الأرباب(1)...

-الله أعلم!. منذ سنتين وأنا أقول "احمله إلى المصلح" الآن جاء نصيبه فقط. أتصور ذلك على حظك!

قلت له وأنا أدخل شيئاً فشيئاً في باب فرح من نوع خاص مع الرفيق، وأنا أتجاوز الحديث عن التلفاز، وأتفادى شماتة عيونه وهو يرى لباسي الأنيق ويشعر بضيقي المستتر ويتشفى باضطراري إلى ركوبي معه، وزجي في جو ومكان لا يختلفان عن البستان وروائحه، في حين تلعب الريح الباردة بين النافذتين الأماميتين بشعري وشعره على حد سواء.

-قلت له: وهل تعمل في بستان هنا؟

-قال مازحاً:

–صحيح وكيف عرفت. أجل، حتى الثانية عشرة فقط، ثم سائق تاكسي بعد ذلك. تريد شيئاً إضافياً.. معاشي ألف درهم فقط، وعندي نصف دزينة من الأولاد مع أمهم. كيف نأكل؟ أنا هنا منذ ثماني عشرة سنة. أحب الزراعة. أقول لك: أعشق الزراعة. وعملت في وزارة الزراعة. كان معاشي طيباً منها. آخذ استحقاقي، لكن تمّ قصّه بعد حرب الخليج، فخرجت، وفضلت العمل الحر مع عملي في البستان نصف بنصف. ما رأيكم أستاذ؟

لم أجبه بشيء. أعادني إلى حالتي الأولى مع أنه يتكلم عن حالته بشيء من العبث الذي يخامره مرح مجذر في شخصيته إلا أنه جعلني أنسحب من جديد من باب الفرح الذي أولجني فيه من قبل ورحت أسمع تداعياته تترى:

–سيارة لا تليق بك يا أستاذ: لكنه لم يكن لي خيار لك أولي. فالأرض مقطوعة هناك من السيارات والمصادفة وحدها تترك الفرصة لرؤية سيارة ركوب عامة أو خاصة المدرسة بعيدة عن العمران والدرب طويلة للوصول إلى الشارع الرئيسي الذي يصلنا بالمدينة. سيارة لا تليق، لكنها تطعم فراخي. كأنهم دود الأرض. لايبقى ولا يذر. أفواه جائعة دائماً في انتظاري وسيارتي تسد، وتقوم بأشغال عدة، تحمل الهنود المزارعين إلى أماكن عملهم، ألمهم من الطرقات، وأرضى بأي شيء منهم. لكن، والحق يجب أن يقال، يدفع لي. استمرأت ذلك.. صرت أنقل فيها كل شيء البرسيم والحيوانات والعمال لديه والقطط أقصد أولادي.. لماذا لا أراك مسروراً يا أستاذ؟

سأل الرفيق عن ذلك بلهجة احتجاج. ترك بالي ينشغل بأعمال الحيوانات التي شبه بها أولاده وتجثم أشباهها خلفي، وغدت اللحظة تغزوني وتجثم تحت قدمي.

وبدلاً من أن يستمع إلى جوابي عن سؤاله، أردف مشيراً إلى أهمية سيارته وفائدتها:

–وأنقل فيها تلفاز – بابا المعلم– أحضره لي لأتسلى بعد العناء، وها نحن في طريقنا إلى وضعه عند مصلح صديق لي سننعطف إلى: "البدية" قليلاً. فمحله قريب من طريق سفرنا.

فاجأني كلامه لأني أريد أن تُطوى الأرض وأن يتوقف الزمن حتى أصل محل مسكني. سألته بلهفة وهو يبطئ السرعة وينعطف داخل البلدة الصغيرة:

–هل سيطول ذلك؟

قال بأعصاب باردة:

–صبراً يا أستاذ. كل الأمر نقل التلفاز من السيارة إلى محل الصديق.

وما إن انتهى من جوابه توقف أمام محل متواضع متوار له اسم كبير : "الهندسة العالمية للالكترونيات. "ينزل من سيارته أو عربة نقله، طقطق الباب عند نقل التلفزيون بصعوبة، وأنا جالس مكاني شبه ذاهل لا أملك الشجاعة لترك السيارة والمكوث تحت الشمس الحارقة حتى ألتقط سيارة أجرة أخرى. لاحظت أن حجم التلفزيون كبير جداً، لا تناسبه فتحة الباب، ولا أدري كيف تم

إدخاله فيها. صرخ لصاحب المحل فحضر على الفور ليساعده ودخل من الباب المقابل وراح يدفعه باتجاه السائق فسمعت قرقرة من انتفخ بطنه من داخله.

نادى أحدهما الآخر:

-بقوة!.. هيا!

وقال الآخر:

-شل به

ملأت الأيادي سقف السيارة من الداخل أمام ناظري، بعد أن سحبا رأسيهما يملأ المشهد أيادي كبيرة بأصابع غليظة تتشبث، وتقبض مثل الثعابين على فريسة، ثم ارتفع صوتان في وقت واحد كأنهما يسحبان زورقاً من بحر تحوط به أمواجه من التراب والزرع فضلاً عن بقايا من أشياء لم يعد يعرف لها أصل: واحد، اثنان، ثلاثة.

وصدرت حركة واحدة مندفعة متضامنة بعد هذا العد، ارتمى على أثرها كل منهما ساقطين واحد إلى الأرض والآخر إلى أسفل المقعد، وبيد كل منهما قطعة مهترئة من الخشب يلوح بها.. انفرط سقف التلفاز وجانب من جوانبه، انكشف الغطاء وبان المخبوء.

آلاف من الصراصير بل ملايين تنغل من داخله شرعت الأرجل الدقيقة تنتشر مثل أفكاري المشتتة التي لا يمكن ضبطها تتسرب في كل مكان مثلما تسرب التركيز في فكرة خلاصي من السيارة. المداهمة جهلتها تقلق وتضطرب وتتزاحم للهروب والتستر في ظلمة أو ما تراه حجراً. كل منا رأى هذه الحشرة المقززة: الصرصور، لكن من منا الذي تهيأ له ربما في عمر ممتد أن يشهد هذه الأعداد الهائلة منها مرة واحدة. أي حساسية سوف تصيب المرء من احتشاء آلاف مؤلفة من الشوارب الصرصورية المتعالقة أو الراصدة.

آلاف الأرجل السوداء، آلاف الرؤوس السوداء آلاف لكل واحد منها رائحة زاخمة كريهة.

حاولت أن أفتح الباب لأهرب متجاهلاً ما قد ينتظرني من عنت شمسي لا يرحم حتى تمر سيارة قد لا تأتي أبداً. لكن شيئاً ما منع فتح الباب، عملت على معالجة مقبضه دون جدوى، تنبهت إلى أن التلفاز قد سحب فعلاً إلى الخارج، أدخلا رأسيهما من نافذتي السيارة دون أن يظهر عليهما أية إثارة أو ذهول بل راحا يحاولان فتح بابي وأنا أراقب أبعار الصراصير والفئران على مقعد التلفاز حيث بعض الأعشاب المدعوكة.

إن كثرة الصراصير تحتها لم تترك لها مجالاً للاختباء فتسربت إلى الخارج، بعضها علا أطر السيارة في الداخل وعنكش على بطانتها وبعضها راح يعبث بأشرطة (كاسيت) قديمة ويحاول زحزحتها أما الباقي فقد عاث في أرضية السيارة وفي حشياتها وبين قدمي ولا أدري إلى أي حد بلغت أعدادها العظيمة وإلى أين سبيلها لم يفتح باب السيارة الأمامي جنبي، طلب مني السائق أن

أخرج مع حقيبتي عبر الباب الخلفي مستنداً إلى المقعد الخلفي، فرفضت على الفور، لم يمهلني، فتح بابه وودع صديقه الواقف على باب محله العالمي باعتزاز، وانطلق بي من جديد إلى الشارع الرئيس ميمماً شطر: "خور فكان" لا أعرف لون وجهي في تلك اللحظة، لكن أعرف أن إحساسي هو: أنني تحولت إلى صرصور كبير، وأيضاً، هذا السائق الذي لا يشعر بتحوله الذي ينبئ عنه تمسكه بالمقود وحركة رقبته: ها أنذا استسلم للصراصير تحوطني، تقشر جلدي بمجرد انسيابها عليه، وبعضها يدغدني بشواربه، وبعضها يمرغ أفخاذه الجميلة على لحمي، بعضها ينهش بي، وبعضها ينغرز في دمي ببسالة قل نظيرها.

ألاحظ أن بعضها يتمدد على صدري يجعل شعر صدري أنشوطة له أو سريراً هزازاً يزجي به وقته غير الثمين وقد تسلل من الأكمام إلى الصدر، بعضهم حطّ رحاله بين الأكمام فلا يريد أن يغادرها على الرغم من الانتفاضات والهزات العنيفة التي صدرت من يدي. أدرك أنني في طريقي إلى أن يختزلني هؤلاء الصراصير فلا يبقون من شيئاً. لم يعد ثمة منقذ للخروج من هذه الحالة الصرصورية استسلم لهذه الحالة، بعد أن تمتلكني تماماً رائحة الزريبة وبقايا الأعشاب الخضراء المدعوكة أو المسحوقة التي سقطت من التلفاز العشبي، وملأ أنفي عطن نابع من فرش السيارة كأنه نوع من المخدرات الحقيقية، وروائح زنخة يفرزها جسد (رفيقي) الهمام سائق السيارة.

لا شيء، ينفع، فقد دخلت تلك الحالة، ولم أعد أفكر بالانتقال إلى سيارة أخرى، ولا بالباب الذي بحاجة إلى تحطيم حتى أخرج منه، ولا بألعاب السيرك الذي أحتاجها حتى أخرج من الباب الخلفي عند تعزز التحطيم.

أقول لكم بصراحة: لا بد من حرقي أمام خلق الله على باب منزلي حتى يسمح لي أو أسمح لنفسي دخوله، أستغفر الله. أسارع بالقول مرة أخرى: ليست هذه حقيقة مشاعري، بل إنني الآن تلبسني حالة الصرصورية وألبسها في تناغم عجيب، أشعر بالسعادة لهذا التغير المفاجئ في حياتي، ولهذه التجربة! تقودنا حياة معينة مكررة، حتى غدونا آلات فقدت إحساسها بالحياة المتنوعة، فقدنا إحساسنا بتجارب الحياة الماضية، وبتجارب أناس آخرين على وجه هذه الأرض الجميلة لا تعد ولا تحصى، هنا وهناك. لا بد من عودات إلى بداياتنا حتى نحتمل حياتنا المسورة في قباب.

أفكاري تتداعى، وكان عقلي الباطن يريد أن يفسر استسلامي وانتشائي بهذه الحالة التي وجدته من جديد غامضاً بعد أن توقفت عن هذا التداعي. رفيقي ما يزال الصرصور الهمام الذي يسير لا يعنيه شيء، ولا يتكلم بشيء. فجأة يرتفع صوته بإيقاع هندي ويغني أغنية من أغاني بلاده ذات السحبات الصوتية الطويلة.

لكأن غناءه دفع مزيداً من الصراصير يندفع ويتسلق كل جزء من أجزاء جسدي. كان ينبغي أن أنفض شعر رأسي بين حين وآخر دون فزع ودون اهتمام يناسب الغزو الصرصوري. أوقعت عدة صراصير، لكنني نسيت كل هذا، وتجاهلت عودة الصراصير الساقطة إلى غزوي من جديد،

وأنا أدخل في تساؤل مركزي لا يخلو من مرارة ودهشة:

-لم لم تقترب الصراصير من السائق الهمام؟

أرفع صوتي لأسمعه بشيء من الغضب:

-هل لديك حرز؟ هل قرأت على الصراصير يا رفيق؟

لماذا لا تعبث بك الصراصير؟

يجيء الجواب على الرغم من عدم توقعي إجابته قائلاً:

-لا تخف يا أستاذ منها. الصراصير مثل أولادي. معتادون عليّ ومعتاد عليها. هي في نزهة الآن، وسأرجع بها إلى البستان، وسوف تجد طريقها إلى مخابئها هناك وتتسلل برفق وجمال، مجرد رحلة تنشيطية. لو كان عندك أولاد كثيرون مثلي لما تضايقت و..

أقاطعه بقولي:

-ما شاء الله. كم ولداً لديك؟

-سبعة أولاد. والباقي على الطريق.

(ثم يتابع كلامه السابق بعد مقاطعته والإجابة عن عدد أولاده).

-لا يهم- كثيرون يجدون في حياتهم معنى صرصورياً،.. فنحن مثلاً نصرصر أحياناً ونعود إلى طبيعتنا الصرصورية في أصواتنا، وفي طلبنا الملحاح إلى المراحيض والمطابخ. ونحن نكثر مثل كثرتها، ونهفو اليوم إلى أطعمة حديثة أشبه بالمواد العضوية التي تهفو إليها الصراصير أبناء جلدتنا.

أجل -لا يهم. إنني لا أجد فرقاً في النوم بين الصراصير في أي مكان أو بين أولادي في الزريبة. في الواقع هم مجتمعون معاً على الدوام. هي لا تقترب مني أبداً.

لن ترى صرصوراً واحداً على جسدي. تحوم حولي مثل أولادي بأجنحتها المستقيمة ولا تلعب عليّ ولا تسكن فيّ. صدقني أستاذ صدقني.

بعد أن انقطعت عن متابعة كلامه:

أجبت في سري: أنا أصدقك وخاطبته في سري أيضاً أنت تناقض نفسك. فكيف تجعلنا مع الصراصير من أبناء جلدة واحدة حين نكون فيها وتكون فينا، ولا تقترب منك. تحوم حولك اللعينة ولا تنغرز في أوردة رأسك وجسدك. كيف هذا؟

.. وصلت السيارة إلى منزلي وهو في استرساله هذا. إنني متيبس على الكرسي تماماً. جلدي يتحرك على شكل تموجات كهربائية داخلية موصل لها. ودمي جف. السائق على الباب يزنجر

ويصرخ ويكز على شفتيه ويتكلم بلغته حتى فتح الباب، تنسمت حبة هواء طيبة لا أنساها حتى أدفن من جديد مع الصراصير تحت التراب. أنزل من السيارة مثل رجل آلي (روبوت) شفتاي

مضمومتان من جفاف الدم، من الغضب، من لوامس الصراصير الشعرية التي هدت أعصابي، لكنني قبل أن يغادر السائق وأنا أدفع له النقود، ارتسمت على وجهي ابتسامة كبيرة خبيثة تندت بها شفتاي الجافتان وسرى الدم فيهما.. لقد خاب تحديه وصدق اعتقاده بالفعل بانتسابنا إلى الصراصير. لمحت بضعة صراصير تخرج من شعره إلى رقبته في الخلف وتعود مختبئة في قرارات غير منظورة وجدت متعة في عدم تحذيره حتى يكون اشتراكنا عادلاً في الحالة الصرصورية.

❑

1- كلمة "الأرباب تعني في دولة خليجية المعلّم أو صاحب العمل أو صاحب الشأن.. إلخ يستخدمها الهنود في تعبيراتهم.

❑❑



!ε ŭ ŭ ŦŔŀFξ-χ

قصة د. هيفاء بيطار

قبل نهاية الدوام الرسمي، تلقت الممرضة سعاد ورقة رقيقة بمساحة راحة اليد، من الآذن الذي كان يحمل دفتراً كبيراً دفتاه من الورق المقوى السميك، وأشار إليها دون أن يتفوه بكلمة أن توقع. وقعت سعاد وهي تبتسم، وقد طوت الورقة في يدها دون أن تقرأها، كانت أميل إلى الإنشراح قبل أن يداهمها الآذن بورقته، وسبب انشراحها الوحيد أن نهاية الأسر قاربت الانتهاء، والأسر يعادل في ذهنها الدوام، ثماني ساعات تظل سجينة غرفة ضيقة لها جداران من الإسمنت، وآخران من الزجاج، إنها غرفة الممرضات في قسم الداخلية رجال، كانت سعاد واحدة من تسع ممرضات مفروزات لقسم الداخلية رجال، سمراء جذابة، أماً لطفلين تجرهما وراءها دوماً إلى حضانة المشفى، وزوجة لرجل يتغيب دوماً عن المنزل بحكم عمله سائقاً في شركات النقل الخاصة.

لم يتبلبل ذهنها إطلاقاً حال تسلمها الورقة، إذ من العادة استلام أوراق مشابهة فيها تعليمات معينة متعلقة بالعمل، كملاحظات تخص طعام المرضى، أو نظافة المراحيض، التي كانت سعاد تراهن زميلاتها أنها لو رأت مراحيض المشفى نظيفة ولا يحس المار على بعد أمتار منها بالغثيان والاقياء فإنها ستعتبر هذه الظاهرة من عجائب الدنيا السبع، وستدفع راتبها كاملاً وتوزعه على الشحاذين، وكانت زميلاتها يضحكن وهن يوافقنها بأنها لن تضطر أبداً لتبديد راتبها.

كانت الورقة التي تسلمتها سعاد رقيقة وشفافة، أشبه ببشرة طفل، لكن ما أن قرأت سعاد السطرين فيها حتى انقض عليها ذعر كثيف، واختلج كيانها، لكأنه ينفض عنه بلحظة جملته العصبية المسالمة منذ دقائق، ويستبدلها بأسلاك كهربائية يمر فيها توتر عالٍ من الخوف، وخلال دقائق كانت تبكي من الخوف.

كانت الكلمات المكتوبة في الورقة تبدو لطيفة، بل أحست أن فيها شيئاً من غزل، وكان النص تحديداً: بناء على مقتضيات المصلحة العامة تقرر نقل الممرضة سعاد حسينو من المشفى إلى مستوصف.. تهاوت في مقعدها، وأعادت التحديق إلى الورقة بعد أن فركت عينيها بقوة بيديها، تساءلت متشككة، متأملة أن تكون قد أخطأت القراءة، لكن الورقة المستسلمة في حضنها تؤكد لها أنها هي المعنية بقرار النقل، أحست بغيظ فظيع وأنظارها تستقر فوق مصطلح "بناء على مقتضيات المصلحة العامة".

يا إلهي، هكذا أخذت تستنجد بإله ليس معنياً لا من قريب ولا من بعيد، بالقرار الذي جعل سعاد تتهاوى.. كانت زميلاتها يستعددن للانصراف، يبدّلن ملابسهن، وينزعن (شحاطاتهن) ليلبسن أحذيتهن الرخيصة من النايلون وقد مالت كعوبها وتلوثت بالطين، ولم تنتبه أي منهن أن سعاد متهاوية ومنكوبة في مقعد من النايلون أعيد ترميمه سبع مرات، وتسبب بسبب عمره المديد في سقوط العديد من الممرضات أرضاً، مخلفاً رضوضاً تتراوح بين سحجات وكدمات ومرة واحدة سبب كسراً في ذراع ممرضة، لأنها استندت بكل ثقلها على ذراعها أثناء سقوطها ووجه لها اللوم: كيف ترخين كل ثقلك على ذراعك، أما الكرسي الخالد فلم يوجه له أحد أي لوم!.

مما زاد من عذاب سعاد أنها لم تفهم سبب العقوبة، فهي لا تخل بالنظام، ولطيفة مع كل الأطباء كطفل وديع، ورقيقة مع المسؤولين كغنمة، فما سبب هذه العقوبة المجحفة؟ تحاملت على نفسها ستنتقل فعلاً للعمل في مستوصف يبعد عن أبعد طرف في المدينة أكثر من نصف ساعة في السيارة، وأنها ستنتقل من باص إلى باص.. والصغيران، أين ستتركهما، وهل يعقل أن تصحبهما معها إلى المستوصف، وتجرهما من باص إلى باص، وعادة المستوصفات ليست مجهزة لحضانة الأطفال، وقد يمنعها مدير المستوصف من اصطحابهما، هذا ما كانت تفكر به سعاد وقدماها تقودانها بآلية إلى غرفة رئيسة التمريض. كانت رئيسة التمريض امرأة جميلة معتدة بنفسها إلى حد الغرور، تقارب سعاد في العمر، كلتاهما في عقدهما الثالث، وكانت الرئيسة ترشف القهوة مع ثلاثة من الأطباء، وهي تحس بالثقة والاعتزاز كون مكتبها يعج بالأطباء دوماً يتجاذبون معها أطراف الأحاديث، وبكل المواضيع المتعلقة بالمشفى وخارجها، وبآخر أخبار نجوم السينما ونجوم كرة القدم، وأحدث الفضائح الاجتماعية، والتلذذ الطبيعي بالمصائب التي تحل بالآخرين، ولكن على مدار سنوات لم يخطر لأي منهم أن تكون إنسانة مثل سعاد موضع حديث أو اهتمام!

حين دخلت سعاد غرفة رئيسة التمريض، كانت مبللة بالخجل، كانت تتمنى لو تمتلك الجرأة وتطلب إليها أن تتحدثا على انفراد، لكن الرئيسة شملتها للحال بنظرة قاسية وهي لا توحي إطلاقاً بالخير: خير يا سعاد. قالتها بصلف وشماته، تحاملت سعاد على نفسها وقالت بصوتٍ أدهشها كم هو واهٍ ومريض: موضوع خاص.

أجابت رئيسة التمريض بصوت حازم أقرب للصراخ: يمكنك التحدث أمام الأطباء، فهنا لا توجد مواضيع خاصة، لا أسرار في المشفى يا سعاد.

ابتلعت سعاد الإهانة كعادتها في ابتلاع إهانات كثيرة، وقالت لنفسها تمازحها في أوج إحساسها بالألم: والله لم أتعلم في عملي سوى ابتلاع الإهانات، وخرج صوت سعاد غريباً مرتشحاً بالألم والقهر: بالنسبة للورقة.. واختنق صوتها. قالت رئيسة التمريض بصوت جهوري وهي تنظر إلى الأطباء، كأنها تحتاج إلى جمهور يصغي إليها وقالت: تصوروا منذ أشهر دهمتها تحوك الصوف، ما رأيكم بمنظر ممرضة تنتحي كرسياً في غرفة الممرضات وتحت إبطها سنارتان وعلى الطاولة أمامها كرة صوف، وهي تحيك كنزة، بالاحترام العمل! أنذرتها أول مرة، حذرتها أنني لو رأيتها

مرة ثانية، ستندم، ولن تكون العاقبة سليمة..

تشوش صوت رئيسة التمريض في أذني سعاد، وفرت أنظارها من النافذة، لا، لم يكن الأمر كما وصفته الرئيسة لقد عاقبتها يومها، بحسم 5% من راتبها لمدة ستة أشهر، راتبها الممسوخ أصلاً، وانتزعت منها الكنزة التي كادت تنتهي من حياكتها لابنها الصغير، كانت كنزة العيد، وقد طرزت على صدرها صورة أرنب يقضم جزرة، آه، لكم عذبتها أذنا الأرنب، لكنها أصرت أن تنجح في حياكته، ليفرح الصغير، وأبدعت أصابعها أخيراً صورة أرنب رائع، كان يمكن للصغير أن يطير فرحاً وزهواً بسترته، لولا أن رئيسة التمريض سحبت الصوف من السنارة، ومزقته نتفاً أمامها وأمام زميلاتها، معطية بذلك عبرة لا تنسى في تقديس العمل! وظلت عيون الممرضات خرساء مطفأة وهن يراقبن الحركات العصبية والقاسية في تقطيع الصوف بينما سعاد تطرق رأسها وتذرف دمعة حارقة بين وقت وآخر.

ومع ذلك عاودت سعاد، كغيرها من الزميلات حياكة الصوف بعد أشهر، وكانت تعمل بالأجرة أحياناً لتزيد دخل الأسرة، وكانت الممرضات يسرعن لإخفاء أشغالهن ما أن يشممن رائحة خطوات رئيسة التمريض، بعض الممرضات كن يحضرن بضائع متنقلة وبسرية تامة لبيعها، أمشاطاً، أقواساً للشعر، علب ماكياج رخيصة، عطورات روائحها منفرة، بيجامات رياضية للأطفال، من أرخص الأنواع، كن يبعن هذه البضائع فيما بينهن وبالتقسيط... ماذا يفعلن، الوقت طويل، ثماني ساعات، وفي كل قسم أضعاف مضاعفة من الممرضات والحاجة لا تستدعي إلا لاثنتين أو ثلاث ممرضات على الأكثر، فلماذا يحشرون العشرات في كل منها! ويطلبون إليهن أن يتيبسن على المقاعد، ما العمل في هذه الظروف؟! كانت نفس سعاد تفور بألم لا يحتمل، وهي لم تتخيل بعد واقع نقلها مطرودة من المشفى، كارثة حقيقية، كانت تحس أنها خرقة ممزقة تقف وسط حشد من الأطباء، وقد غام نظرها، فضاعف صور الأطباء الثلاثة، الذين ظلوا صامتين يراقبون بشيء من التلذذ الخفي المشهد أمامهم.

قالت رئيسة التمريض: لقد أعذر من أنذر يا سعاد، لقد أنذرتك، لكنك عاودت حياكة الصوف.

وتجرأت سعاد على الرد: صدقيني في أوقات الفراغ، وليس على حساب عملي.

وانتفضت رئيسة التمريض تقول: ماذا؟! أو تجرئين على الكلام بعد؟ ما رأيك لو تترك ممرضات المشفى العمل، ويحكن الصوف، إيه ما رأيك؟

وودت سعاد لو تملك الجرأة وتقول: لكن هل هناك عمل؟ إننا نجلس ثماني ساعات وعملنا الفعلي لا يتجاوز الدقائق، لكنها كانت واثقة أنها لو تفوهت بهذه الجملة فستطرد إلى الأبد من وظيفتها.

انهمرت دموع سعاد وهي تعي بعين خيالها لوحة الذل الفظيعة التي تحيطها، الأطباء، ورئيسة التمريض، وهي في القلب قالت بصوت مختنق: أرجوك احسمي راتبي كله، إنما النقل، إنه فظيع،

ثم ما ذنب الصغيرين؟!

قاطعتها رئيسة التمريض: لقد أنذرتك يا سعاد، والقانون هو القانون، إنه فوقي وفوقك مسحت سعاد دموعها بشاشة مطوية وجدتها في جيب ردائها الأبيض وقالت: لكن القانون رحمة.

وانطلقت كلمة رحمة من حنجرتها كأنها تتجسد وشاحاً من حرير يحيط بوجه سعاد ويمسح دموعها برقة، لكن رئيسة التمريض قالت: كفى، القرار اتخذ وقد أعذر من أنذر.

غامت وجوه الأطباء وسط دموع سعاد، لعلها كانت تنتظر أن يتدخل أحدهم من باب الفضول، لكنهم ظلوا بكماً، بل تأكدت قناعتها بأنهم يتلذذون بالمشهد، أي زمن هذا يتلذذ فيه الإنسان بمصائب الآخرين؟

تحاملت سعاد على نفسها وسارت تبدل ثيابها، ولم تستطع كبح دموعها وسط زميلاتها اللاتي التففن حولها يحاولن مؤاساتها، لكنهن انصرفن واحدة إثر أخرى حين زافت لحظة الانصراف.

قصدت سعاد حضانة المشفى لتصحب الصغيرين، فريد في الثالثة من عمره ومجيد أكمل عامه الأول منذ أيام، قبلتهما بلوعة لم تشعر بها من قبل، حين سألها فريد: ماما، وجهك ساخن هل أنت مريضة؟

قالت: لا، ثم أردفت ربما.

انتظرت الباص، وصعدت درجاته الضيقة حاملة الصغيرين، وانحشرت بين الكتلة البشرية، وغضت عن التعليق الساخر للصبي الذي يجمع النقود من الركاب: يا أختي احجزي مقعدين.. كانت تجلس والصغيران في حضنها، وتحس بانكسار ووهن لدرجة أحست أن الكلام يتطلب منها جهداً خارقاً، وحاولت أن تبحث عن حلول لمصيبتها الطازجة لكن عبثاً، كيف عصاها تفكر، وهي تعي بألم حارق ماذا يعني فقدانها عملها في المشفى، وميزات هذا العمل، قربه من بيتها، الحضانة للصغيرين، صحيح الراتب شحيح، لكنه يسند، الحصاة تسند جرة، اعتادت أن تعيش حاملة شعار: خبزنا كفافنا، أعطنا اليوم أما الآن، آه يا للوجع، وجع صريح وقاس تحسه في كل جسمها، ما هذه المصيبة؟!

ترحمت على أمها، ماذا لو بقيت على قيد الحياة لتساعدها على حضانة الصغيرين؟ أما حماتها فتشكو من خمسة أمراض كما تدعي، وإذا سجلت الصغيرين في حضانة فستدفع أكثر من نصف راتبها، أما النصف الآخر فسيتبخر في المواصلات إلى المستوصف الجديد.. يا إلهي هل استحق هذه المصيبة؟! تساءلت ما العمل؟ تذكرت زوجها، سيرجع اليوم في الرابعة فجراً من رحلته، سيكون محطماً من التعب، وسينام طويلاً، لا، لن تخبره بالمصيبة، ستؤجل الحديث حتى يرتاح ويأخذ كفايته من النوم، لكنها تعرفه، إنه قاس، سيلومها بأنها السبب في كل ما حصل لها، إنها تسمع صوته الساخر والغاضب في تلك اللحظة يسألها: ولماذا تحوكين الصوف في مكان عملك؟ أغمضت عينيها وصدى صوته يترجع مراراً في ذاكرتها أنت الملومة، أنت الملومة، كانت من أهم مواهبه أنه يريدها أن تظل في حالة ندم، لا تعرف لماذا تستهويه هذه الحالة؟ أهي نوع من السادية؟ أوه

كفى لا أريد أن أفكر به الآن، تنهدت وهي تحدث نفسها فيما ذقنها مستندة برفق إلى رأس صغيرها: آه ما أتعس المرأة، كانت شاردة وراء عمق هذه الفكرة حين همت بالنزول من الباص حاملة الصغير بين ذراعيها وموجهة الكبير لينزل بعدها بحذر، لكن قدمها اليمنى التوت بقسوة لأنها لم تنتبه لحفرة صغيرة في الطريق، صرخت متألمة بصوت مكبوت، لكنها تابعت سيرها كان الصغير قد غفا من الإرهاق، والكبير يسير وراءها بخطا متعبة تستحثه دوماً أن يسرع، بأن تلتفت إليه وتقول بصوت مكسور: هيا أسرع يا صغيري.. واستطاعت رغم مشاعرها المنكوبة والمتعاظمة أن تلمح ملامح التعاسة القاسية على وجه ابنها الأكبر، غاص قلبها، إنه غير سعيد، إنه سجين مثلها كل يوم من السادسة صباحاً وحتى الثانية ظهراً، في بناء أشبه بالسجن، ليس فيه دمية ولا زهرة، ولا أغنية، مجرد حفاضات وزجاجات حليب..

حين دخلت بيتها أحست بشيء من الراحة، عادت دموعها تنسكب بصمت، وسدّت صغيرها سريره، وخلعت حذاءها فدهمها ألم حاد في كعب قدمها اليمنى، صرخت: اللعنة لا ينقصني سوى الألم الجسدي لتكتمل مأساتي، سألها ابنها: ما بك يا ماما؟

صرخت بغضب: اسكت الآن.

لكنها ندمت للحال، ودعته للاقتراب، فنظر إليها بعتاب ولم يقترب، قامت تحضنه وتقبله وتبلل شعره بدموعها وتقول آسفة، لكن رجلي تؤلمني كثيراً.

سخنت الطعام المعد منذ يومين، لكنها لم تستطع ابتلاع لقمة واحدة، بل جلست قرب صغيرها تتأمله يأكل فيما هي تتجرع الماء من كأس، تملؤه كلما فرغ، تذكرت أنها كلما مرت بمصيبة فإنها تكثر من شرب الماء، ضحكت من ألمها وهي تتساءل عن سبب هذه الصفة فيها، وقالت: لعل الماء يطفئ حريق قلبي، وراق لها هذا التعبير واستحسنته، وفجأة انتابتها رغبة عارمة بالسعادة، اشتاقت أن تكون سعيدة وأن تضحك وتمزح وتقفز وتصير فراشة، آه ليتها فراشة حقاً، وأخذت تقول بصوتٍ تغير كلياً عما كان وهي تتكلم مع رئيسة التمريض، صوتها الآن لونه وردي، نابض بالحياة، قالت مخاطبة صغيرها: ألف صحة على قلبك، وومضت فكرة بذهنها أحستها تهبط عليها من العناية الإلهية ستترك الصغيرين غداً عند جارتها أم حسان، ستقول لها: أرجوك اعتنِ بهما ريثما أدبر أموري، وستعدها بأنها ستحوك كنزات بديعة لأولادها، مهما بلغ تعقيد الرسوم أو القطب التي ستختارها، وهبت عزيمة لا تقاوم في نفسها بأنها مظلومة، وبأنها ستقاوم أجل، إنها مظلومة، غير معقول أن تنقل بهذه القسوة من مكان عملها في المشفى إلى مستوصف ناءٍ، لمجرد أنها ضبطت تحوك الصوف؟ وأحست بحقدٍ لاذع على رئيسة التمريض، لا، لن تسكت، ستذهب عصر هذا اليوم إلى المدير، ستشرح له ظروفها، ستستسمحه، وستحلف أيماناً معظمة أنها لن تعاود حياكة الصوف بعد الآن في مكان العمل، ولو ماتت من الضجر والاختناق، أجل ستستسمحه بكل الحرارة الصادقة التي تشع من كيانها، حاولت أن تبث الأمل في نفسها بأنه إنسان متفهم ومثقف ولطيف، هذا ما تسمعه عنه، عندها أمل كبير أن يفهمها.

نظرت في ساعتها، لا يزال أمامها أكثر من ثلاث ساعات لتتمكن من رؤيته في مكتبه، واختلج كيانها للحظة، ماذا لو رفض استقبالها، ألم تتعلم في مدرسة الحياة أن المدراء عادة يرفضون استقبال أصحاب الأوجاع، بل يستقبلون الأشخاص الذين يسرون حواسهم.. لكنها سرعان ما عنفت نفسها بأن لكل قاعدة شواذها وبأن هذا المدير استثنائي، ألم تذكر لها إحدى صديقاتها بأنه يستمع لكل إنسان يقصده ويساعده، فلم لا تجرب، صور لها خيالها صورتها تحكي له مشكلتها بحرارة وندم، وتخيلته كيف سيمزق تلك الورقة الرقيقة وسيقول لها واعداً، غداً تداومين في المشفى كالعادة، لن أنقلك إلى المستوصف، اطمئني، لن تتمكن من مقاومة دموع الامتنان والشكر عن الانهمار من عينيها، وفي طريق عودتها ستشتري صوفاً من أجود الأنواع، ستختار اللون العسلي وستتعمد أن تتعرف بأولاد المدير ولو عن بعد لتحوك لكل منهم كنزة رائعة، إنها تتحدى أية إنسانة تنافسها في حياكة الصوف، ستحوك لابنه كنزة الحصان، كالتي حاكتها لابنها منذ عامين، لوحة فنية رائعة، كان المارة في الشارع يستوقفونها ليسألوها من أين اشتريت هذه الكنزة؟

كانت قد تجرعت ثلاث كؤوس من الماء فيما خيالها ينشط في تخيّل مقابلة المدير، وحين قامت لنقل الصحون إلى المجلى، صعقها، ألم فظيع في كعبها الأيمن، وقالت ساخطة: أهذا وقته؟ ولماذا تنهال المصائب بالجملة عليها؟ تذكرت يوم وفاة أمها وكانت في أوج أحزانها، فاجأتها نوبة ألم بطني حادة جعلتها تتلوى أرضاً كدجاجة مذبوحة، يومها اسعفوها بأن زرقها طبيب الإسعاف إبرة وريدية مسكنة، وقال بأنها تشكو من قولنج كلوي على الأغلب سببه حصاة صغيرة أو رمال، يومها تساءلت باحتجاج على الكون، على الحياة:

–أما كان بالإمكان تأجيل تلك النوبة!! والآن وهي تتلقى أقسى قرار عقوبة تعرضت له، أكان لازماً أن تؤلمها قدمها لهذا الحد؟ ولماذا يتزامن ألمها الجسدي والنفسي إلى هذا الحد، وأسعفتها ذاكرتها بأنها حين كانت حاملاً بابنها الثاني أصابها ألم أسنان فظيع، لم يهدأ على كل المسكنات.. آه، كفي أيتها الذكريات، لا تشوشي ذهني، سأركز انتباهي الآن وكل حواسي في مقابلة المدير.. المنقذ الوحيد.

طلبت من جارتها أم حسان أن ترعى الصغيرين لمدة ساعة ريثما تعود، لكن جارتها حملقت بها وسألتها: سعاد أنت تعرجين!

قالت سعاد، أجل، لقد التوت قدمي وأنا أنزل من الباص.

–لكن يا سعاد، عرجك صريح، ورجلك متورمة، لعلها مكسورة.

ردت سعاد بلا مبالاة: لا، لاأظن.

–سعاد أنصحك بتصويرها على الأشعة بل يجب أن تصوريها

–حسناً، حسناً

قصدت عيادة المدير، كانت مقفلة، الساعة لا تزال الرابعة والنصف، أخذت تتجول حول

عيادته، تتفرج على الناس والمحلات، وتتساءل كلما رأت وجهاً: أتراه خالي البال، أم يعاني مشكلة؟!

لكن أياً منهم ملتاع مثلها الآن، توقفت أمام محل مفروشات فخم للغاية، تقدم منها شاب ودعاها بلباقة للدخول، دخلت تنتشق الرائحة الزكية للخشب اللماع، فتنتها الكرسي والمكتبات والطاولات، وغرف الجلوس، سأل الشاب بأدب: ما طلبك؟

قالت بصوت واثق أدهشها: غرفة طعام

لم تعرف لماذا أجابت بكل هذه الثقة والاعتداد، لدرجة كانت تصدق نفسها حقاً أنها ترغب بغرفة طعام، قادها عبر رواق طويل إلى قاعة واسعة فيها أربعة نماذج لغرف طعام، سألته بصوت واثق يعطي إحساساً أن حقيبتها منتفخة بالنقود: هل يمكن أن تعطيني فكرة عن الأسعار؟

قال بأدب جم: بالتأكيد. وسألها: كيف تشربين القهوة.

قالت: لا داعي لارباكك.

قال: أبداً، أنت شرفت المحل

قالت: شكراً.. قليل من السكر.

قاومت ألم كعبها وهي تتنقل وراءه يعطيها فكرة عن السعر كل طقم، هذا بمئة وثمانين ألف، وهذا بمئة وعشرين و.. قاطعته: يا للغلاء.

رد ضاحكاً: إنها أسعار اليوم

قالت لنفسها بتهكم: ورواتب اليوم كيف هي!

حانت منها التفاتة لترى بعوضة صغيرة تحوم على زجاج النافذة، ضحكت وهي تقول، هذه البعوضة هي راتبي.

انسحبا من الصالة الفاتنة، وجلسا في مكتب مريح ليرشفا القهوة، وجدت نفسها تحدثه حديثاً بعيداً عنها، غريباً ومضحكاً بأنها منذ زمن تبحث عن أثاث غرفة طعام ولم توفق، وأنها في الحقيقة ترصد مبلغ مئة ألف ليرة لا أكثر، ابتسمت وقد راق لها اقتناص شخصية امرأة ثرية، أمكنها أن ترسم على وجهها علامة اللامبالاة والملل وربما القرف الخاصة بالأغنياء، فيما كانت عيناها مبهورتين بكل ما تراه حولها.

قدم لها سيجارة تناولتها شاكرة، وأخذت ترشف قهوتها وتنفث دخان السيجارة متمنية لو تنسى أنها تبدد الوقت في انتظار مقابلة المدير. ماذا لو تحصل معجزة، وتكون هي فعلاً تلك السيدة الثرية التي ستشتري غرفة للطعام، يعادل ثمنها راتب ممرضة عن أربع أو خمس سنوات، يا لسخرية القدر، شكرته على قهوته وحسن ضيافته ووعدته بلهجة جازمة أنها ستعود هذا المساء برفقة زوجها ليتفقا على الأثاث الذي سيختارانه سألها وهي تغادر تعرج:

ماذا يعمل زوجك!

قالت بدون ارتباك: يملك شركة سفريات

نظرت في ساعتها، إنها الخامسة، خفق قلبها بعنف، العيادة مفتوحة، أطلت برأسها من الباب الخارجي للعيادة، وهي عاجزة عن التحكم بخفقان قلبها المتسارع، كانت ممرضة تجلس باسترخاء تصغي إلى مسلسل إذاعي، سألتها: هل الدكتور موجود، قالت نعم إنه في الداخل.

قالت: لو سمحت أريد أن أقابله

سألتها الممرضة: ألست مريضة؟

قالت: لا، ثمة موضوع.

هزت الممرضة رأسها وقالت: حسناً، سأخبره

بعد برهة كانت وجهاً لوجه مع المدير، يا للطفه ووداعته، وقف وسلم عليها بأدب وقال تفضلي، شكرته وهي تحس بهدوئه ينتقل إلى نفسها المضطربة فيطمئنها. وجدت نفسها تشرح له مشكلتها ببساطة شديدة، وترجوه أن يرد عنها لعنة انتقالها، ووعدته والدموع تترقرق في عينيها أنها لن تعود إلى حياكة الصوف أبداً، لكن دافعاً خبيثاً في داخلها وسوس لها أن تبوح وتفضح زميلاتها اللاتي يحكن الصوف ويبعن الأغراض البسيطة في المشفى، وأن هناك آذناً يبيع ساعات مهربة ورخيصة، آه ماذا لو حكت كل شيء للمدير.

أتاها صوت المدير واثقاً مرتاحاً: سيدة سعاد، أنا أقدر تماماً ظروفك العائلية، لكن للقرار حرمته، وقداسته، ما عليك الآن سوى الإذعان، صدقيني لو حكيت لي المشكلة قبل صدور القرار، لكنت منعته حتماً، أما الآن فأنصحك بالالتحاق بعملك، وبعد فترة يمكن إعادة النظر بوضعك، يمكنك التماس العذر، وشرح ظروفك العائلية.

سألت بصوت واهنٍ معتقدة أن الصوت الواهن ضرورة لمخاطبة مدير: بعد فترة؟! هل يمكن أن أعرف كم تدوم، أقصد..

قاطعها المدير مبتسماً: لا تستعجلي يا سيدة سعاد، لا يمكنني أن أحدد الفترة، شهراً، شهرين.

-لكن، وانهمرت دموعها عنوة عنها، لو تستطيع تصور ظروفي يا سيادة المدير؟

-سيدة سعاد، أعدك أن أساعدك، لكن كما قلت لك للقرارات حرمتها.

شكرته، لأول مرة تصدق مسؤولاً أنه سيساعدها، آمنت أنه سيبذل جهوده لمساعدتها بعد فترة، الله أعلم كم تطول، لأول مرة تشكر مسؤولاً من كل وجدانها وقلبها ودون خوف أو مجاملة، في طريق العودة ابتسمت لمحل المفروشات وهي تقول بلهجة لا تعرف تحديداً قصدها منها: يا لسخرية القدر، وكررتها مراراً أية سخرية! وبدأ حزنها يتكاثف لدرجة عجزت عن تحملها، تلبدت غيومه داخلها وتحولت لغيوم من أسمنت، تحيط بقلبها وتخنقه، وعاودها الإحساس بالذل بكل تفاصيله وهي تقف وسط غرفة المحققة يا للقسوة، يا لقساة القلوب، بدت مفعمة بالدهشة والتساؤل، ترى لم لم

يتدخل أي من الأطباء، بتعليق، بكلمة، عجباً! أي عصر هذا نعيش فيه؟ وبدا لها زمانها وهي تعرج متحملة وجعاً لا يطاق في قدمها، بكل صوره وتفاصيله فظيعاً في قسوته وغرابته، لدرجة أنها توقفت عن السير وكأنها تتأمل قسوة هذا الزمان!

عادت تحتضن الصغيرين المسكينين في بيتها المؤلف من غرفة وصالة صغيرة، قبلتهما بحب لم تشعر بقوته من قبل، شاعرة بحدسها أن الحب لا يبلغ ذروته إلا حين يكون الإنسان مهدداً بأمنه واستقراره وسعادته، تناولت بكثافة دواءً مهدئاً، وآخر منوماً، لكنها لم تستطع أن تغفو، حين أحست برجوع زوجها عند الفجر متهالكاً من تعبه وسألها: كيف حالك وحال الأولاد؟ وقبل أن يسمع جوابها كان يغط في النوم.

أشرق الفجر في الخارج، أما داخلها فظل مظلماً بكثافة لم تعرفها من قبل، حملت الصغيرين إلى جارتها بعد أن شرحت لها ظروفها، ووعدتها أنها ستباشر منذ اليوم في حياكة الصوف لأولادها، وبدت الجارة سعيدة بهذه المعادلة.

كان ألم كعبها لا يطاق، صار عرجها مضحكاً، بدلت ثلاثة باصات حتى وصلت إلى المستوصف، دخلته بقلب راجف، كانت قد تأخرت ثلاثة أرباع الساعة، قصدت غرفة المدير بعد أن سألت عنها الآذن الذي كان يجلس عند الباب يرشف الشاي ويدخن، قال لها المدير بجفاء: عليك أن تعرفي أنني لا أسمح بالتأخير دقيقة واحدة، والآن سأحسب لك تأخرك سأكتب لك إذناً ساعياً، وأظنك تعرفين أن كل خمس ساعات تعتبر يوماً من الإجازة الإدارية، أظنك سمعت عني، أنا شديد في تطبيق القانون لا أسمح بالتسيب، ومن لا يعجبه أسلوبي يمكنه الانتقال إلى مكان آخر، أو ترك العمل أساساً.

قاطعته بلهجة الألم والذل: لكنني جديدة..

قال: لا فرق عندي، جديدة، قديمة، القانون هو القانون.

أشار إليها أن تلتحق بالعيادة الجلدية، كانت ثلاث ممرضات أنهكهن الضجر، يجلسن كل واحدة على كرسي تحنيطها الأبدي، ساهمات، قلن لها بتودد ودون تردد: هل أنبك على التأخير، الله يلعنه، والله لا أحد يطيقه، لو تعرفين كم ندعو عليه كل يوم، بأن يصيبه الله بكل أنواع المصائب.

قالت ممرضة بدينة في الخمسين من عمرها: والله لو سمعت الآن بأن سيارة دهسته وهو ينزف دمه في الطرق لفرحت، ولمررت بجانبه دون أن أمد له يد المساعدة.

تساءلت: ألهى هذا الحد تكرهنه!!

قالت الممرضة الخمسينية: إنه حقير، هدفه إغاظتنا كل دقيقة، تصوري لو تأخرت ربع ساعة يحسبها لي. والله كل سنة يضيع أكثر من عشرة أيام من إجازتي الإدارية بسبب لؤمه.

شربت معهن الشاي، أصغت لأحاديثهن، لضجرهن القاتل، أحسست بشيء من عزاء، قالت إحداهن: تصوري أنني البارحة من شدة ضجري، أخذت أعد السيارات التي تمر في الشارع،

ضحكت، عددت مئتي سيارة خلال ربع ساعة بعدما قلت لنفسي، لعلك صرت مجنونة يا امرأة.

علقت الممرضة الخمسينية: والله كلنا سنخرج مجانين من هذا المستوصف.

قالت ممرضة نحيلة شابة: والله البارحة لم أنم لحظة، كانت بعوضة تطارد زوجي في السرير، غضب لماذا تحوم البعوضة حوله ولا تقترب مني؟ قلت له مازحة: هذا يعني أنها بعوضة أنثى.

ضحكن جميعاً ما عدا سعاد، عاودت الممرضة تتحدث عن مغامرات زوجها في قتل البعوضة، وكيف كان يشعل الضوء كل دقيقة ويمسك المنشفة ليقتل البعوضة.

ضحكن ثلاثتهن: مريضان أو ثلاثة في اليوم، احمدي ربك الدكتورة إجازة طوال هذا الإسبوع.

قالت سعاد بدهشة: إذاً نحن أربع ممرضات في عيادة واحدة

قالت الشابة النحيلة: كساد، كساد، ماذا نفعل، نتخرج من مدرسة التمريض مثل بذور البقلة.

قالت سعاد: إذاً لا يوجد عمل فعلي.

قلن بصوتٍ واحد: لا شيء.

بعد رشف الشاي والقهوة، ابتدأت أحاديث الطعام، كيف تحضر كل منهن المربيات والديون التي يتسببها شراء الزيت والزيتون، ومطاليب الأولاد التي لا تنتهي.. آه، سعاد تحس بدوار، وكعبها يؤلمها ويمضّها باستمرار دون فترة هدنة، لكنها سرعان ما اندمجت في أحاديثهن، حكت لهن عن ألم قدمها، نصحتها إحداهن أن تطلب إجازة مرضية من مدير المستوصف، لكن أخرى اعترضت أنه لن يمنحها إجازة من أول يوم تداوم فيه.

قالت سعاد: لكنني متألمة حقاً

ضحكت الممرضة الخمسينية: ومن يبالي بآلامنا

قالت الممرضة الشابة: منذ أيام كان ابني مريضاً، حرارته 41 درجة، تصوري اتصلت به وقلت له لن أستطيع الحضور لأن ابني مريض، لم يصدق، قال لي: احضريه لأتأكد بنفسي، تصوري حملت الصغير وجسده يلتهب بالحرارة، وأتيت لأضعه أمامه، قال مقطباً: حسناً اكتبي إجازة ثلاثة أيام. هل رأيتن نذالة أكثر من نذالته.

أحست سعاد بدهشة ممزوجة بالخوف من عمق الكره الذي يكننه لمدير المستوصف، قالت الممرضة الشابة: تصوري ابن الكلب جمعنا البارحة قال اجتماع هام، هل يخطر لك يا سعاد ما موضوع الاجتماع؟ قال: إنه يتوجب علينا أن نبتسم في وجه المريض ابن الحرام هل يبتسم في وجوهنا؟!

قاطعتها الممرضة الخمسينية قائلة: كيف سنبتسم؟ أمن أهمية الراتب؟ لو كان راتبنا سخياً لابتسمنا، لضحكنا، بل لرقصنا للمريض.

كانت سعاد تشرب كل كلمة تسمعها منهن، كانت تؤمن لحظة بعد لحظة أن لا عزاء لها سوى

رفقة نساء في ظروفها ويعشن مأساتها، وحكت لهن سبب انتقالها إلى المستوصف، كيف تشرد طفلاها، كانت تحكي لهن كأنهن صديقات طفولتها الحميمات.

ضحكن، قلن لها: بسيطة، سيمكنك هنا أن تحوكي عشرات الكنزات الصوفية بل المئات.

أجفلت سعاد وقالت: أعوذ بالله، والله لقد أقسمت ألا أحوك الصوف في مكان عملي، لقد وعدت المدير، وهو سينظر بوضعي بعد فترة.

ضحكن، قالت الممرضة الخمسينية: لا يزال جرحك طرياً، غداً ستعتادين، اسألينا نحن.

أطلت ممرضة بدينة بالباب وقالت متهللة: انقلع، ذهب جولة إلى المستوصفات علت زغاريد من عدة حناجر، وتعالت أصوات، ذهاب بلا إياب إن شاء الله، الله لا يرده..

وسألت الممرضة الشابة الممرضة الوافدة، إن كان بإمكانها أن تستعير منجفة لنجف الباذنجان من إحدى الجارات، فقالت لها الأخيرة: على عيني.

وما كادت الممرضات يسمعن هدير السيارة المقرقعة التي تقله بعيداً، حتى أخرجن للحال أكياس الخضار، الباذنجان، والكوسا، والفاصولياء، وانهمكن في النجف، وترتيب أوراق العنب وتنضيدها.

أحست سعاد بمزيج متناقض من المشاعر، أرادت أن تضحك، ثم هاجمتها دموع حارقة منعتها من الانهمار، عرضت عليها إحدى الممرضات لو تذهب إلى الدكان القريب من المستوصف لأن خضاره ممتازة، لم تجب كانت تتأمل ممرضة شاحبة تغط في النوم على سرير فحص المرضى.

وجدت سعاد نفسها تقف فجأة لكأنها تذعن لأمر ما تجهله، وتعرفه بآن، لكن ألم قدمها القاسي أجبرها على معاودة الجلوس، أغمضت عينيها، كان الإعياء يشع من جسدها، لعله من تأثير الحبوب المنومة التي رغم تناولها لم تغفُ لحظة، لعله بسبب الكارثة الطازجة التي ألمت بها ولم تستطع تقبلها بعد، لعله بسبب شوقها الكبير لطفليها البائسين وقلقها عليهما من جارتها أم حسان المهملة.. كانت دموعها تتشكل لاذعة تحت أجفانها تبتلعها بصمت، كانت تحتاج إلى شيء حيوي وأساسي تحسه بكل جوارحها ولا تعرفه، ترى ما هو؟ أتاها الإدراك ومضة، لقد عرفت أنه النسيان، كانت تريد أن تنسى كل شيء، عدا كونها أماً، كانت تشتاق لحد الاحتضار أن تحتضن الصغيرين وتغيب في غيبوبة طويلة طويلة.

□□□

B˘ DŽ hNŽi

قصة: حسن خليل

من جزيرته النائية وسط البحر، اعتلى الشيخ"أيوب" ظهر صخرة بركانية زرقاء داكنة، وأبعد بيده بعض أوراق الخزامى، وساق بصره بحذر نحو المدينة العتيقة من شمالها إلى جنوبها ومن جنوبها إلى شمالها مثل قائد ميدان، ورآها-كعادتها- تتمدد بثقل كتمساح خرافي قرب الشاطئ والطين يعلو أبراجها ويلطخ جنباتها.

– "سأعود إليكِ غداً، لأموت"! قال وهو يبكي بلا دموع ويفرك منخريه بيدٍ عجفاء ترتجف. ثُم سوى عمامته البيضاء العتيقة وراح ينحدر بوهن شديد نحو كوخه الخشبي العجوز، بينما كانت تُصدِرُ جبتّه الرمادية الباهتة حفيفاً خافتاً كحفيف أوراق الشجر.

قبل واحد وثلاثين عاماً، كان الشيخ"أيوب" قد أعلن اعتزاله للحياة لقد رأى مالم تره عين ومالم يخطر ببال في تلك المدينة الموبوءة. كانت امرأته الشرسة كذئبة البراري تصرخ به على الدوام قبل أن ترحل إلى الرفيق الأعلى"أيوب"، وما بكَ يا أيوب، هيّا كشر عن نيوبك، وشمر عن ذراعيك واستنبت الشعر الأسود الكثيف على جلدك، واجعل من أظافرك مسامير حادة وانقض انقضاضاً..."! -"على ماذا تنقض؟! انقض عليّ، على بنيك، على جارك، على أخيك، على القائم والساكن والشحاذ في الطرقات... هي الحياة غابةٌ يا أيوب، والغابةُ لا تخشى ولا تُقرُّ إلا للجبار"!!

"أيوب.. هيّا يا أيوب.. أرني فحولتك.. أرني رجولتك.. أرني كيف تختطف اللقّمة من أشداق السباع والزيت من الجامع"! "أيوب.. يا أيوب، ما بك لا تدّخر الفضة والذهب في خزانتك وتمشي بخطا واسعة وواثقة في الشارع"كالجنرال"؟! "أيوب.. هيّا يا أيوب.. هيّا.. لا تخيب آمالي، وتفسد أحلامي، هيّا.. تصرفْ.. ما بكَ.. هيّا.. هيّا.."! "أيوب، لقد سئمت منك يا أيوب، لا أنت برجل ولا شبيه بالرجال، ما أنت إلاّ ظلّ يبعث على الخزي والقرف والغثيان"!

وعند إحدى الظهيرات المطيرة، وحين كانت امرأته آيبة من السوق مكشرة الوجه وبأطراف ترتجف، تجمعت سحب سوداء واطئة فوق الطريق، وومضت السماء بشهب برتقالية، ثم تبعها هزيم رعد مفاجئ، وامتلأت رائحة الهواء بالرطوبة والكبريت، وأصاب أحدّ الشهب منها مقتلاً وأودى بحياتها. يومذاك اعتقد الشيخ"أيوب" أنه استراح من التقريع والتوبيخ الدائمين، وقرر عدم الزواج ثانية ومهما كلف الأمر، فأقام طقوس ومراسم الموت، ثم نزل إلى الأرض، قبلّها، ورفع يديه إلى السماء مستغفراً شاكراً.

لقد كان الشيخ"أيوب" واهماً، فلم يكن يعرف أن آخر خيط بينه وبين الحياة قد قُطِعَ، ففي اليوم الثالث لوفاة الزوج، جاءه ابناه"قاليلْ" و"هاليلْ"يتشاكيان ويتشاجران حول إسوار الأم الوحيد، وكلٌّ منهما يحاول أن يناله.

– "إنّه لي، فأنا الأكبر سناً، والأحق بذلك"! قال قاليل بحدةٍ.

فجأر هاليل بغضب: "لا. إنه لي، فأنا الأصغر عمراً، والأحب إلى قلب أمي"!

حاول "أيوب" جاهداً أن يحل الخلاف بينهما ولكن دون جدوى، اقترح عليهما أن يقتسما الأسوار مناصفة ولكن كليهما رفض رفضاً باتاً، وانفضا من عند أبيهما وهما يهددان بعضهما الآخر بعظائم الأمور !

وعند ضحى اليوم الرابع لوفاة الأم، جاء أحدهم وطرق الباب وقال: "أيوب، لقد فتك ابنك"هاليلْ". بأخيه"قاليل" هناك عند سفح التل الأجرد شمال المدينة، وتركهُ على التراب عرضةً لطيور السماء ووحوش البريّة"!

لم يتفاجأ"أيوب" بما سمعته أذناه، ولم يكلم أحداً البتة، بل قام وجزّ شعره ووضع عمامته على رأسه وجعل يمشي الهوينا في شوارع المدينة وحولها بعينين لا تريان شيئاً وبأذنين لا تسمعان شيئاً وبعقل شرود.

– "جُنّ الأحمق"! قال أحدهم هازئاً، وصار "أيوب" سخرية للكبار ومرمى لحجارة الصغار وكأنه قرد دنيء، دون أن يدري ودون أن يعبأ بذلك.

وبقي على هذه الحال حولاً كاملاً، وذات مساء ومضت في باله فكرةٌ، فهبّ قائلاً"سأهجر المدينة، وسأذهب إلى جزيرة الوحوش(هكذا كانوا يدعونها) وسط البحر وسأجعل سدّاً بيني وبين المدينة وناسها، لن أدنو منهم ولن أدعهم يقتربون مني، سأنفق عمري هناك، وسأموتُ هناك"!

صبيحة اليوم التالي، وضع خرجه على كتفه والتقط عصاه وسار ببطء نحو الشاطئ واستأجر قارباً وغلامه ومضيا نحو الغرب. لم يدرك غلام القارب الأسمر يومئذٍ لماذا يبتغي هذا الرجلُ الدرويش الصموت، الذهاب إلى جزيرة بعيدة في عرض البحر واعتقد جازماً بأنّهُ(شقفة) مجنون. وبلغ الغلام به طرف الجزيرة النائية وأسقطهُ هناك كعقب سيجارة، وارتدّ غير عابئٍ به.

كان ذلك قبل واحد وثلاثين عاماً تقريباً حين راح"أيوب" يتخبط على جنبات تلك الجزيرة بقلب منقبض وبوجه عبوس قمطرير.

في البدء أنشأ"أيوب" كوخاً بين أشجار الشربين والسنديان ذات الجذوع الضخمة وتحت ظلالها، وراح يصطاد بعضاً من سمك البحر طعاماً دائماً له، ومع مرور الأيام ألف حياة الغابة وقوانينها: رأى بأم عينه كيف تضحي طيور النورس بأرواحها من أجل صغارها، ورأى كيف يأتي طائر "العصو" الصغير بدودة أو فراشة ليطعم صغير"الوقواق" الذي هجرته أمه، بالرغم من أن حجم صغير"الوقواق" يعادل خمسة أضعاف حجم طائر"العصو"، ورأى دنيا الطيور، كيف تزقزق، كيف

تطير ، كيف تتكاثر ، كيف تمرحُ في الهواء، وإنْ جاع أحد صغارها وأطلق صراخاً ينمُ عن الجوع كيف يُسرع أقرب طائر نحوه ليسقط في حلقه ما استطاع من الغذاء. ورأى بأم عينه كيف يسير الظبي بهدوء وطمأنينة بالقرب من الوحش دون أن يخافه، وتعجب من ذلك أيّ تعجب، وأدرك الحقيقة: الحمل والذئب هنا، ليسا عدوين دوماً، ففترة العداء والافتراس لها قوانينها وفصولها وهي قصيرة. ورأى"أيوب" كل" شيء في الغابة، وكلّما أبصر شيئاً جديداً تعجب وصرخ متألماً: "ما أسوأك يا بن آدم.. ما أسوأك"!

من جهتها ألفت كائنات الغابة وجه الرجل الدرويش وأحبته وما عادت تكترث به، ومع مرور الأيام أمسى جزءاً جوهرياً من الغابة، يحادث كائناتها، يعشق صغارها ويفرح لفرحها ويبكي لأساها، ولكن أحبَّ الكائنات إلى قلبه كانت طيور النورس، تلك الطيور النبيلة ذات الأرياش البيضاء والوجوه والعيون الجميلة والمناقير الصفراء الملساء الطويلة.

لقد أخبرها حكايته البائسة وبكى، وبكت طيور النورس لأجله، وبدورها أخبرته بحكاياتها عن بلاد قصيّة وعجيبة، وعن مياه البحار وحياتها وعن صنوف الأنواء وشدّاتها، وعن طعامها، وعن موانئ بعيدة.. بعيدة.

والآن، وبعد واحد وثلاثين عاماً، وبعد أن اشتعلَ رأسه شيباً وبلغ من العمر عتيّاً، وبعد أن وهنت عظامه وخارت ركبتاه وانتصر عليه مرضه الذي كان عنيداً كالبغل وأدرك أنه ميت لا محالة، قرر العودة إلى المدينة. لقد عاش حياته متوحداً زاهداً بعيداً عن بني آدم، ولكنه لا يريد أن يموت وحيداً في الغابة، فمن سيدفنه تحت التراب؟! حتى إن وجد من سيدفنه، فهو قد سئم حياة الوحدة والانعزال، ويريد أن يعود ليموت بين بني جنسه، فحياة القبر طويلة.. طويلةٌ، وهو ما عاد يقدر على الوحدة أكثر من ذلك، ويكفيه أن يتمدد بهدوء بين البشر الأموات في المقابر ليحدثهم أثناء موته عن حياته ويحدثوه عن حياتهم حتى تنقضي تلك الإقامة الجبرية أسفل التراب. وأبصرته أنثى النورس الجارة من على غصن شجرة بلوط عالية كئيباً يائساً فأصدرت هديلاً متقطعاً فأدرك قولها، لقد سألتهُ:
– "ما بك"؟!

– "تعبتُ يا جارتي..تعبت من صروف الحياة والمرض الحقير أتى على قوتي وقهرني الزمنُ، وأنا قاب قوسين أو أدنى من الموت، لقد اعتزمت العودة إلى المدينة لأموت بين بني جنسي"!

تنهّدت النورسة الجارة التي تميّزها بقعةٌ سوداء صغيرة تحت عنقها الأبيض مثل الثلج، الأمر الذي زادها رونقاً وجمالاً عن بقية النوارس، وتلفتت يمنةً ويساراً وقالت: – "لقد عشت بيننا يا جاري، فلتمت بيننا، لقد احتضناك وأنت حي وسنحتضنك وأنت ميت"!

شهق الشيخ متألماً وبكى دون أن تنحدر الدموع من عينيه ورفع رأسه قائلاً بصوت متهدج: "ولكنها الوحدة يا جارتي.. إنّها الوحدة.."! وأردف قائلاً بصوت يفيض مرارة وأسى جريحين: "غداً ستمضون بعيداً بحثاً عن الحياة، وقد تعودون، أو قد يعود سربٌ جديد من طيوركم. لقد انبغى عليّ

أن أنفق ردحاً من الزمن على وجه هذه الأرض بمفردي، والآن ينبغي علي أن أموت، ولكن ليس بمقدوري أن أنفق حياة القبر بمفردي. فحياة البرزخ طويلة.. طويلة يا جارتي وأنا لا أستطيع تحملها وحيداً أبد الآبدين.. أريد أن أعود إلى المدينة لكي أموت وأدفن هناك مع بني جنسي"! ثم أردف متسائلاً: "من سيدفنني هنا؟ من سيرش الماء على قبري؟ من سيضع أصيص الآس عند رأسي"؟! ولم يأبه حين مر منطلقاً من أمامه أرنبٌ بري كان يقفز كالقط المذعور على العشب وبين فسائل السعتر البري والميرميّة. وصمتت أنثى النورس لبرهة، ثم رفعت رأسها وتصلبت ساقاها وضربت بجناحيها وطارت لتنشر خبر رحيل الشيخ"أيوب" لكلّ كائنات الغابة، بينما كانت الشمس تميل مسرعة نحو المغيب.

في تلك الليلة، لم تنم طيور الغابة البتة، وراحت تتجاذب أطراف الحديث عن الشيخ ورحيله المفاجئ ومنهم من قبل الأمر وكأنّه شيء لا مفرّ منه، ومنهم من بكى وأوى إلى الصمت في النهاية، إلاّ النورسة الجارة ذات البقعة السوداء عند أسفل عنقها والتي صعدت إلى عشّها واحتضنت صغارها تحت جناحيها وراحت تنتحب نحيباً عنيفاً حتى مطلع الصبح. أمّا الشيخ"أيوب" فقد فترت همته تماماً واستسلم لقراره، ونام –دون عشاء– تلك الليلة نوماً عميقاً لم ينمهُ من قبل.

عند الفجر، وبينما كان الندى ينعقد بصمت على الأوراق والأعشاب والصخور، وقبل أن تبدو وتتضح الأشياء للعيان، نهض الشيخ"أيوب" وحدّق في الجهة الشرقية من السماء فأبصر نجم الصبح متألقاً ومتأججاً كزهرة هبية" وحدّ الله ثم توضأ وصلى واختلس طريقه ببطء وتأنٍ عبر أشجار الغابة إلى الشاطئ، وهناك فك قاربه المعقود بحبل إلى صخرة قرب الشاطئ، وشرع يحرك ببطء المجاديف قاصداً المدينة بينما كانت تنسل أضواء الشمس من جهة الشرق لتغزو كلّ شيء وتعلن عن نهار جديد.

وعلى صفحة الماء الزرقاء الساكنة، راح الشيخ"أيوب" يكدحُ بالمجاديف بوهن تارة ويستريح طوراً، غير عابئ بكلاب البحر التي تظهر بين الفينة والأخرى جوار القارب، وغير عابئ بأشعة الشمس المتعاقبة التي تضربُ عينيه ورأسه.

كان الفصل ربيعاً، والشهر نيسان، وكان يعتقد بأن"نيسان" سيبعث براعم الحب والخير في قلوب البشر، كما يبعث البراعم والزهور في أغصان الشجر، ولكن نسي أنّه في"نيسان" أيضاً تستيقظ السحالي والعقارب والأفاعي وتخرج من سباتها الشتوي لتنشر ما استطاعت من الموت في أرجاء الدنيا، ونسي أنّ شرور الإنسان التي تكون غافية طيلة الشتاء ستنهض مع هاتيك الأفاعي والعقارب وتُبعث من جديد لتفتش عن ضحاياها. أما قالوا: "ما أقساك من شهر يا نيسان!

وبُعيد الظهيرة، وصل شاطئ المدينة منهوكاً، ربط قاربه، توضأ بماء البحر، صلى ودعا الله واتجه ببطء نحو المدينة، وحين وصل التل الأجرد شمالها وجد جمجمة وعظاماً مفرقةً لهيكل بشري، مات صاحبها منذ عشرات السنين.

رفع أيوب ما استطاع من التراب ورشه فوق العظام العفنة فطار عنها سربٌ من الذباب الأزرق.

غمغم أيوب بكلمات وأدعيات وصلى وبكى وسار بتأنٍ من جديد قاصداً المدينة وفي نفسه شعور بفأل مشؤوم. وحين بلغ القلعة القديمة القابعة على تل صغير يشرف تماماً على وسط المدينة اتكأ"أيوب" على الجدار الرطب ليستريح، لكن النوم غلبه، بينما كان جسده يسبحُ في عرق غزير.

غفا ما يقارب الساعة إلى أن استيقظ على نباح كلب قريب. رفع رأسه مسح وجهه، تمتم بكلمات غامضة وراح يرقب المدينة بهدوء بعد واحد وثلاثين عاماً وعشرين يوماً بالتمام والكمال.

ظلت حركة المدينة خامدة وأصواتها خافتة حتى العصر، ولكن بُعيد العصر شاهد"أيوب" مالا يمكن لإنسان أن يشاهده، فرك عينيه ليغير المشهد تحته ولكن عبثاً. لقد بدت بيوت المدينة وأبنيتها عمياء تماماً بلا نوافذ ولا أبواب، وكانت أسوارها وجدرانها عالية صفراء شاحبة آيلة للانهيار. وشاهد كائناتٍ تشبهُ أولاد"آدم" وبناته ولكن برؤوس كبيرة كرؤوس الثيران وأشداق واسعة عريضة كأشداق الجمال، كانوا عراة تماماً كما ولدتهم أمهاتهم، وكانت الشعور السوداء الكثيفة تغطي جسومهم من هامات رؤوسهم إلى بواطن أقدامهم، كانوا يحملون صنوجاً نحاسية ضخمة بأكفهم الغليظة الخشنة ذوات المخالب الناشبة وكانوا يتدافعون ويحتشدون جماعاتٍ.. جماعات وكأنهم في يوم الحشر، وهم يطرقون الصنوج بعضها ببعض الآخر، كلُّ قرب رأس صنوه، بصخب وعنف شديدين ثم يدورون راكضين كالأبقار المجنونة على شكل حلقات.. حلقات حول الأبنية العمياء وألسنتهم مدلاة إلى الأسفل، إنْ سقط أحدهم داسوه بأقدامهم العريضة وكتموا صُراخه، وشاهد بأمّ عينه العديد من صغار تلك الكائنات لا تقوى على المنافسة والدوران المتواصل، وما تلبث أن ينهكها التعب الشديد وتخور قواها فتسقط وتختفي بين أقدام الآخرين.

بكى"أيوب" كما لم يبك من قبل لدى مشاهدته حال المدينة وغمغم متحسراً: "يا إلهي.. أرجوووك.. ما هذا.. إنّه قرار الجحيم"! ثم استرد رباطة جأشه وقال لنفسه: "على أيّ حال، ما أتيت طالباً الحياة فيها، فأنا أتيتُ لأموت، سأذهب إلى المقبرة وأشارك أحد الأموات قبره"! وحين شارف على بلوغ المقبرة عند الضاحية الجنوبية للمدينة وقف متجمداً كالصنم، وعقدت الدهشة لسانه إذ رأى فصائل جمّةً من الضباع والذئاب تقلب المقبرة عاليها سافلها، تنبش ترابها وتطحن عظامها وترفع رؤوسها نحو الأعلى وتطلق بين الفينة والأخرى عواءً مخيفاً: "عووو.. عووووو.."!

بكى"أيوب" ثانيةً ثم استدار نحو الشاطئ ليعود من حيث أتى، كان يمشي بصعوبة بالغة كمن يخوض في الماء، وكان قلبه ينفطر كمداً، وغلّفهُ الحزن الشديد.

قرب منتصف الليل، تمكن الشيخ"أيوب" بأعجوبة من الاهتداء ثانية إلى جزيرته وسط الظلام الدامس، ولم يتوان البتة في هجر قاربه طليقاً على صفحة الماء لتسحبه الأمواج المنكفئة الهاربة بعد ذلك إلى وسط البحر ومن ثم إلى دنياه البعيدة المجهولة، فهو ما عاد بحاجة إليه بأيّ حال من الأحوال.

جلس على الشاطئ كسير القلب يتأمل ابتعاد القارب رويداً. رويداً، بصمت وغمٍّ شديدين، وأحس بوجع ثقيل يسري في ساقيه النحيلتين كشعبتي فرجار، واستلقى على الرمل الكثيف ونام، بينما

كانت النجوم في قبة السماء تتألق تارةً وتخبو طوراً مثل قطع من النحاس وتميل صامتة حزينة نحو الغرب.

وعندما تنفسَ الصبحُ، استيقظ الشيخ"على صوت قريب لطائرين من الحجل يتحادثان:

-. انظر ثمّة إنسان هناك"! قال الحجلُ الأول بدهشة.

-. أوه.. أجل.. أجل إنسان.. ربما كان غريقاً قذفت به الأمواج"! رد الثاني وهو ينفض جناحه الأيسر ليطرد ذبابة حطت عليه.

-. أعتقد أنّه بحار تمرد على قبطانه، فألقوه على شاطئ جزيرتنا عقاباً على إثّمه ومات غمّاً"! أضاف الأول.

-.. لكنّ جبّتهُ العتيقة وجسده الهزيل لا ينمّان على أنّه بحار.. انظر: إنّه يتحرك.. إنه حي.. انظر بإمعان.. انظر جيداً.. ما أشبه هذا الرجل بالشيخ"أيوب"!

ورفع الشيخ"أيوب" ظهره ببطء واستدار نحوهما وقال بصوت مبحوح واهن: "ألم تعرفاني يا عزيزيّ.. أنا هو.. أنا الشيخ"أيوب" ذاته"!

- "وما الذي عاد بك ثانيةً إذاً؟! سأل طائر الحجل الأول والدهشةُ تغمر وجهه.

- "عدت لأموت هنا.. لأموت بينكم.."!

-..ماذا.. ماذا.."؟! طار الحجلان وهما يتساءلان ومضيا لينشرا خبر عودة الشيخ"أيوب" في كلّ أرجاء الغابة.

في الأصيل تجمعت حشود ضخمة من كائنات الغابة، وراحت تهنئ الشيخ"أيوب" على عودته سالماً، وفرحت النورسة البيضاء الجارة كلّ الفرح بعودته، وأطلقت غناءً مفعماً بالغبطة والعذوبة ذلك المساء.

ولكن عند صبيحة اليوم التالي، استيقظت كائنات الغابة على ضباب كثيف شامل يغشي أرجاء الجزيرة، وامتلأ الهواء برائحة رطوبة كثيفة، وبين الحين والآخر، كانت تهب نسمة غربية باردة، فأدرك الجميع، أن الإعصار السنوي الذي تأخر طويلاً هذا العام قادم لا محالة وسيضرب كعادته، كل شيء.

شرع الجميع وعلى عجل باتخاذ ما يمكنهم من الاحتياط لمواجهة الموقف: فالثعالبُ والأرانب والسحالي والعقارب عادت مسرعة إلى جحورها، والوحوش أطلت برؤوسها من كهوفها ثم انكفأت إليها، بينما كانت الطيور تنقل صغارها من الأعشاش المعلقة على ذوابات الأشجار إلى الأسفل بالقرب من الجذوع وبين الصخور، وأسرعت بعض الطيور إلى البحر ذاهبة آيبة لتدّخر مؤونة صغارها من السمك إلى حين انقضاء الإعصار الذي قد يمتد أسبوعاً بحاله. أما الأشجار، فقد بدأت باستعداداتها أيضاً لمواجهة الأمر، فانكمشت أشجار الزيزفون والسمّاق والخروب والرمان والتين

والتفاح والخوخ واللوز البري، انكمشت على ذاتها وراحت تلوذ خلف أشجار الصنوبر والشربين والسنديان القوية والضخمة، حتى صفوف النمال كانت مضطربة مشوشة، فمنعت صغارها من الخروج وأسرعت باتخاذ إجراءاتها الأخيرة. كان الكل يسرع بترتيب شؤونه بأقصى وقت ممكن خشية أن تفاجئه الريح الهوجاء إلاّ النورسة الجارة ذات البقعة السوداء عند أسفل عنقها والتي قالت لنفسها: "عُشّي في منأى عن الريح والمطر، ومؤونة صغاري كافية، ولكن ليقينا الله غضب الأقدار"! حقاً، كان عُشّها القريب جداً من كوخ الشيخ"أيوب" في مكان آمن، فقد كان يرقى في حضن فرع غليظ لشجرة بلوط ضخمة ذات أغصان صلبة غليظة، وكانت قد ملأته بكمية كافية من الأسماك الصغيرة الطازجة طعاماً لصغارها. لقد هيأ الجميع نفسه لملاقاة الإعصار إلا الشيخ"أيوب" الذي عيل صبْرُه وبكى بكاءً مرّاً طيلة الليلة السالفة، حتى ابيضت عيناه تماماً وما عاد يبصرُ شيئاً. فبعد أن أعياه المرضُ وابتلاه الزمنُ تمدد في كوخه مشلولاً، ساكن الحركة، حزين الفؤاد، منتظراً قدوم الموت، هذا الفرج الكبير، غير عالم بما يحدث في الخارج، وحتى لو علم فهو لن يكترث البتة، فشمس حياته قد سقطت في البحر ولم يبق منها إلاّ القلّةُ من الشفق في الأفق، وكم تمنى لو تلاشى هذا الشفق منذ أمدٍ بعيد.

عند الظهيرة، أُغلقت الدنيا تماماً، إذ ذاب الجميع، ولفّ الترقب الحذر الأشياء، ودُفنت الشمس خلف تلالٍ كثيفة من الغيوم السوداء المكفهرة، واسودّ البحر وفقد صفاءهُ وصار غولاً مخيفاً، وراحت السماء تنفث بين الفينة والأخرى أنفاساً باردة.. قصيرة.. متشنجة.. لكنها متوعدة.

بغتةً، انفجرت الدنيا، كلُّ الدنيا، إذ اشتعلت السماء بشهب جّمة ودوت في الأفق أصوات الرعود العنيفة، وضاقت الدنيا بالرياح: رياحٌ.. رياحٌ.. رياحٌ.. رياحٌ شمالية غربية هوجاء مدمرة اجتاحت الأرض مصحوبة بصفير حاد وبأمطار رهيبة، وبجيوش من البرد المدبب، وهاج البحر وماج وارتفعت أمواجه عالياً.. عالياً حتى بلغت الجبال طولاً، ولامست واتحدت في الغيوم المنخفضة الزاحفة، وركضت الأمواج، وركضت الغيوم وركضت الأشجار وحتى الأسماك في المياه ركضت وتطايرت مع العاصفة، لقد بدت الأرض في فوضى عارمة، وطغى على الدنيا مشهدُ يومٍ عظيم.

تقوقعت النورسة الجارة كالحلزون على صغارها في العش الذي كاد يطير ورفعت رأسها، واختلست نظرة إلى الخارج، فأخذها الرعب كلّ مأخذ، لكنها لم تعلن ذلك صراحةً، وراحت تحمّس صغارها المذعورين: -"لا تخافوا يا أحبائي.. عاصفةٌ وتمر.. كم من العواصف جاءت من قبل ومرت"! لم يرد الصغار المذهولون بكلمة، ليس لأنهم صدقوا قولها، ولكن لأن قلوبهم سقطت على الأرض أو كادت.

بعد مضي ثلاثة أيام بلياليها، والريحُ لا تزال تصفر وتعوي وتزمجر، تذكرت النورسة جارها الدرويش، ودهمها الحزن والندم الشديدان، لأنها ما فكرت به وبحاله قط، فقالت لصغارها: "سأغيب عنكم دقيقة أو دقيقتين، لأرى حال الشيخ"أيوب"!

عبر الريح الثلوج، والمطر المدرار، استطاعت النورسة الولوج إلى الكوخ الذي أوشكت الريح

الهوجاء أن تقتلعهُ، فألفتهُ ممدداً، ساكناً غير عابئ بشيء!

– "أيوب ما بك يا أيوب..."؟!

– "من يحدثني"؟! سأل الشيخ بلا اكتراث.

– .. أنا جارتك.. أنا النورسة.. ألا تراني..؟!

– .. وكيف لي أن أراك يا جارتي، لقد أتى غمي الذي فاق طاقة البشر أتى على بصري، وابيضت عيناي، وما عدتُ أبصرُ حتى الجبال.."!

وبكت النورسة الرقيقة بحرقة شديدة لدى سماعها ذلك، وأردفت متسائلةً:

– "والآن، ماذا تريد"؟!

– "أريد أن أموووت.."! رد بصوت متهدج، وبوجه ذاوٍ خالٍ من كلّ شيء..!! ثم أردف: "ولكن إلى حين مجيء موتي– هلا أطعمتني يا جارتي.."؟!

– "ألديك سمك"؟! سألت النورسةُ.

– "من أين لي السمك يا جارتي"! رد الشيخ بنبرة لائمة.

– "وأنا، من أين لي أن أطعم هذا المسكين، فإذا ذهبتُ شمالاً ستكسر الريح جناحي الأيسر، وإنْ ذهبت جنوباً ستكسر جناحي الأيمن، وإنْ ذهبتُ شرقاً فستدفعني الريحُ بعيداً.. بعيداً، ولن أتمكن من العودة.. وإنْ ذهبتُ غرباً فجناحاي ضعيفان لا يقويان على الطيران في وجه العاصفة وسينكسران لا محالة. وحتى لو استعطت بلوغ البحر في أيّ حال من الأحوال فلن يكون بمقدوري التقاط سمكة واحدة، فالبحر غضوب الآن، والأسماك انحدرت إلى الأعماق.. يا إلهي.. أرجووك.. ماذا أفعل.. ماذا.."؟! كانت النورسة الطيبة حقاً تحادث نفسها والقلق يغمر وجهها.

– "أرجوك، يا جارتي، هلا أطعمتني، لقد عضني الجوع، وما عدت أحتمل.

– "حالاً.. حالاً.."! ردت النورسة بنبرة مطمئنة زائفة.

كلّ زاوية من زوايا الكوخ الخائر. الذي يئن أنيناً شديداً بفعل الريح، فتشت النورسة عن شيء ما.. أيّ شيء لتطعمه ولكن عبثاً.

وقفت النورسة حائرة، تأملت حولها من جديدة، سكنتْ، دارت حول نفسها، حول الشيخ"أيوب" ذاته، فتشت هنا، فتشت هناك، ولكن لا شيء على الإطلاق لا شي ي ي يء"!

فجأة، ومضت فكرة خبيثة في أعماقها، وقالت لنفسها مؤنبةً:

– "يا لي من نورسة غبية، لماذا لا أفعل مثلما فعل آبائي وأجدادي كلّما واجهوا مثل هذا الموقف العصيب. ألم يعتادوا على تقديم لحم صدورهم عشاءً لصغارهم حين لا يكون بمقدورهم العودة غانمين من البحر؟!.. آه، كم أنا غبية حقاً"! ثم أحنت رأسها نحو صدرها، وجعلت تنتف ريشه الواحدة تلو الأخرى بسرعة مذهلة، وما هي إلا لحظات قليلة حتى صار صدرها عارياً نظيفاً بلا

ريشة واحدة.

ثم غرست منقارها فيه بقوة، غير مكترثة بانفجار الدم المحبوس، واقتطعت(شقفة) صغيرة منه، وهي تبذل جهداً جبّاراً لتكتم ألمها، وقالت بصوتها المألوف:

- "افتح فمك يا جاري"!

وفتح الشيخ"أيوب" الأعمى فاه، وأسقطت النورسة القطعة الأولى بسرعة، وعادت لتقتطع(شقفة أخرى)، واستمرت هكذا بينما كان الدم الأحمر ينزُّ غزيراً وينساب على شكل خطوط متعرجة صامتة فوق ريش الحجاب الحاجز ويصبغه بلون أحمر قانٍ.

- "لحم السمك هذا، لذيذ يا جارتي.. أهو سمك سلمون"؟! سأل الشيخ، وقد دبّ شيء من الحماس في مفاصله.

- ..كلا، إنه سمك القريدس"! ردّت النورسة وهي تبذل كلّ الصبر كي لا تصدر عنها أية أنة، واهتز الكوخ اهتزازاً عنيفاً عندما ضربت إحدى الصواعق شجرة البلوط القريبة ومزقتها أشلاءً سوداء.

- "ماذا يجري في الخارج، يا جارتي"!

- "الإعصار.. الإعصار يا جارتي، إنّه يضربُ كلّ شيء ويأخذ معه الأشجار والأمواج والجزر أيضاً"!

- "آه، ليت هذا الإعصار يحملني معه ويطيرُ بي بعيداً.. بعيداً خارج حدود الكون، ولا يتوقف بي البتة.. آه.. ليتهُ يفعل ذلك.. آه.."!

لكن النورسة الطيبة وبعد أن أطعمت الشيخ جزءاً واسعاً من صدرها و(شقفة) من قلبها لم تسمعه، فقد شعرت بضباب كثيف يغشي عينيها، وذوت قوتها، وانقلبت بصمت إلى جواره ميتة.

وبعد لحظات قليلة، شعر الشيخ"أيوب" أيضاً بغمامة سوداء مظلمة تنبع من الوتين وتصعد إلى الأعلى، إلى حلقه، وتختلس بلطف روحه ليفارق الحياة.

وفي الخارج، كانت الريح الشمالية الغربية العملاقة العاتية لا تزال تضرب الدنيا، وكلّما وهنت قليلاً لتسترد أنفاسها وتندلع من جديد كانت تُسمعُ قرقعة انهيارات مرعبة من جهة الشرق –من جهة المدينة ذاتها– وكأنّ هزة أرضية عنيفة تأتي على المكان.

□□□

5lþ4Źi zŊJ Ɵ

قصة: هدى يونان

عندما وصلت إلى باب الدار التي يقيم فيها أخي، وقفت لحظة وأنا ألهث من شدة التعب، فمشواري كان بعيداً، نقلني من أقصى الحيّ الغربيّ في المدينة، إلى أقصى حيّها الشرقيّ، ومع أنني لم أمش كامل المسافة الفاصلة بينهما على قدمي، إلاّ أنّ ما مشيته من آخر محطة غادرت فيها الباص إلى أن وصلت أمام البيت، كان كافياً، وهو كاف في كلّ مرّة لأن يرهقني.

فأنا لا أقطع هذه المسافة من أجل غاية الزيارة فقط، والتي قد تهدف إلى التسلية والاطمئنان معاً، كما يفعل الأقارب حين يتزاورون، وإلاّ لكنت قدمت متمهلة مستمتعة بالمشوار، بل أنا في الحقيقة أقوم بزيارة أسمّيها بيني وبين نفسي (زيارة عمل)، ولهذا قصة طويلة أختصرها في كلمتين: (وصيّة أمّي).

كانت كلماتها التي ترددها في أذني دائماً: لا تنسي أخاك، أنت لك أسرة وأولاد، وهو وحيد في هذه الدنيا، إنه أمانة في عنقك يا بنيتي فأمازحها وأقول: أليس هو أكبر مني؟ يجب أن أكون أنا أمانة في عنقه تقول أمي: الرجل دون أسرة كطفل دون والديه، اهتمي به يا بنيّتي، يجازيك الله خيراً.

وها إنّني ومنذ سنوات عشر طويلة حافلة بالعمل والارهاق أعمل على تحقيق رغبتها بحرص شديد واهتمام بالغ، وأحاول أن أزوره مرتين أو ثلاث مرّات في الأسبوع بعد الساعة الرابعة عصراً.

التقطت أنفاسي هنيهة، ثم دفعت الباب فانفتح بسهولة كعادته، لم يكن بابا بالمعنى المفهوم للباب، بل هو عبارة عن إطار معدني عرضه حوالي متر ونصف، وارتفاعه متران، مشبّك بقضبان حديدية مسطحة تحصر فيما بينها فراغات بشكل مربعات، قد يبلغ الفراغ الواحد منها سطح الكفّ المبسوطة، هو باب حديقة أو باب بستان أكثر من أن يكون باب دار ولكنّه بطريقة ما، قد تؤول بالبساطة أم بسلامة النيّة والثقة بالآخرين، أو بعدم وجود ما يمكن أن يحجز خلف باب ثقيل كتيم. فهو يغلق الممرّ الصغير الفاصل بين الغرفتين المطلّتين على الشارع، والتي يسكن في كل منها ساكن مختلف. تمتمت بدعاء صغير وأنا أعبر الممرّ، كما كنت أفعل في كلّ مرة ألج فيها هذه الدار، كي أجد أخي في البيت سالماً لست أدري، لماذا؟ وفي كل مرة، كان قلبي ينقبض خشية ألاّ

أراه، مع أنني كنت لا بد أن أجده هناك فعلاً، ولكنّ هذا الشعور لم يفارقني أبداً، قد يكون ذلك بسبب حرصي الشديد عليه، أم أنّها وصيّة أمي وإلحاحها، بل لعلّها بالإضافة إلى ذلك رغبة دفينة في أعماقي كي لا تذهب مشقة مجيئي سدى، على كلّ حالٍ هو دعاء صغير ينتهي ما أن أنهي عبور الممر.

أطللت مباشرةً على الحوش الواسعة التي يؤطرها البناء من جهاتٍ ثلاث، تاركاً جنوبها مفتوحاً على بستان واسع يمتد مسافة مئة متر تقريباً، ثمّ تتزلق ضفافه تحت نهر الخابور الأزليّ. وقفت، كانت صفحة المياه من بعيد تبدو ساكنة لا مبالية، فأدرت وجهي عنها والتفت إلى اليمين مباشرة حيث مسكن أخي، كانت الأبواب الثلاثة مغلقة، باب غرفته الكبيرة التي يتخذها للنوم، وباب الغرفة الصغيرة التي يتناول فيها طعامه، وباب المطبخ كانت هذه الأبواب الخشبية القديمة والتي غدا لونها أصفر كالحا مغلقة تماماً، وساكنة تبعث على الكآبة والوحشة، وكأنّها تقول لي: لماذا أتيت؟ إنّ الذي تسألين عنه قد رحل. ولكنّني كنت قد شاهدتها على هذه الحالة في مرّات كثيرة، كان خلالها أخي نائماً أو مستلقياً يقرأ فكنت –وبقفزة أو قفزتين– أقطع الخطوات القليلة الفاصلة بين نهاية الممر وباب غرفته الكبيرة متلهفة إلى لقياه، وكأنني لم أره منذ زمن طويل، ثم أقرع الباب مرة واحدة فقط، فسرعان ما أسمع صوته يتساءل: من؟ فأرّد عليه بغبطة لم تفتر أبداً طوال السنوات الطويلة التي عبرت: أنا.. أنا.. فيرد عليّ: أي طيّب.. افتحي الباب وادخلي فأفتح الباب بحذر، تفاجئني رائحة التبغ الذي يدخنه بشراهة، والذي يقول عنه بأنه والكتب والصحف والقهوة أصدقاؤه الوحيدون، أحيّيه وأسأل عن أحواله فيرّد باقتضاب وآثار النعاس ما زالت في صوته وعينيه، أقول له مازحة: ثم يا أخي، ما هذا الكسل؟ لا أحد ينام حتى الخامسة، فلا يجيبني إلا بالتثاؤب وهو يعيد ترتيب الصحف أمامه، حينذاك أفتح باب الغرفة على مصراعيه وأبدأ بالعمل.. يسألني: هل تشربين القهوة؟ ولا ينتظر منّي جواباً بل يمضي إلى المطبخ، وحين أقرر أن أجلب الماء من أجل التنظيف، أراه خارجاً من باب المطبخ بهيئته النحيلة ووجهه الشاحب وذقنه المغطّى بالزغب ومنامته البنيّة الفضفاضة مثل ناسك قديم في صومعة ريفيّة معزولة عن العالم.

نجلس في الحوش نرتشف القهوة مطلين على البستان وعلى النهر.. يحدثني عن آخر ما قرأ، وآخر ما توّصل إليه من نتائج في باب المقارنات الاجتماعية والتاريخية واللغوية، المحببة إليه.. كنا نتحاور في الفلسفة والتاريخ واللغة، قريبين جداً من البستان والنهر.. دون أن نعيأ أن البستان لم يكن سوى قطعة أرض صغيرة مهملة لا تنبت فيها إلا الحشائش والأشواك، وأنّ النهر هو عبارة عن مجرى عميق تملؤه مياه لا تستحق صفة العذوبة سوى نسبة ضئيلة منها..

نصمت فترة، ونتابع ارتشاف القهوة صامتين، مستمتعين بوجودنا معاً تحت أشعة شمس العصر النادرة في أيّام الشتاء. أسرع أنا بعد ذلك في إنهاء التنظيف.

حينما وجدت الأبواب مغلقة، وقفت قليلاً أهدئ من أنفاسي، جالت عيناي لحظة في الدار، تنقلت على موجوداتها، هذا هو برميل المازوت قابعاً في مكانه، وقد ملأته قبل شهر حتى حافته رغم

اعتقادك بأن نيسان سيكون شهراً دافئاً، وها هي نبتة (العسلة) يدعو منظرها إلى الحزن والتشاؤم وقد أضحت عوداً واحداً يابساً بعد أن كانت جملة من الفروع المورقة والمزدانة بكثافة بأزهارها ذات اللونين الأصفر والأبيض، بأريجها العبق وها هي شجرة التوت الصغيرة لا يتجاوز عمرها السنوات والتي زرعتها بيديك، ها هي قد علت باسقة، تكاد تطاول ارتفاع دورين في بناية حديثة تزهو أغصانها بالأوراق الخضراء الزاهية التي تطلّ من بينها الثمرات الحلوة اللذيذة، يكاد حجم الواحدة منها يبلغ حجم السبابة، أجفلت إذ انطلقت ضجة خفيفة إلى يساري، التفتّ، كانت سعاد إحدى الجارتين تطلّ من باب مطبخها، أومأت لها بالتحية، فردّت عليّ بابتسامة حزينة، وكاد السؤال أن يقفز إلى شفتي: أين أخي؟ هل هو موجود أم خرج؟ لكنني خنقته في أعماقي بسرعة، لم يرو لي أخي أبدا أنها دعته وزوجها إلى تناول فنجان من القهوة، ولم يزره زوجها أبداً، حتى في أقسى ليالي الشتاء بعواصفها وأمطارها، كان أخي ينكفئ على نفسه وحيداً، دون سمير .. وكنت وأنا في بيتي مستمتعة بالدفء، أفكر فيه، وأتألّم من أجله، وأتمنى لو يقتنع ويتزوج إحدى قريبات زوجي أو أية فتاة مناسبة أخرى، وكم من المرات قلت له: أنت يا أخي بحاجة إلى امرأة تشاركك حياتك، تعني بك، تأنس إليك وتأنس أنت لها. لكنّ الرجل -وكما يقال- إذا تخطّى سن الأربعين يعتريه الخوف من الإقدام على الزواج. "من هي التي تستطيع أن تتأقلم مع طباعي وأفكاري وهواياتي؟ يجب أن تكون ملاكاً أو شيطاناً، أما أنا فلا يمكن أن أتغيّر".

في طريق عودتي إلى البيت، كان يرافقني، نتهادى متمهلين، نتابع كلامنا في شتى الموضوعات، ولا نشعر إلاّ وقد وصلنا إلى حيث يجب أن أستقلّ الباص الموصل إلى الحي الذي أقيم فيه، أودّع أخي بحزن.. أفقد فجأة مرحي وانطلاقي.. وكأنني أسافر إلى بلد آخر، أتأمل في عينيه اللتين تتطلعان إليّ بحزن من خلف زجاج النظارة أشعر بعينيه دامعتين قليلاً، أصعد، أتخذ لي مكاناً بين الركاب ألوّح له.. ويلوّح لي، أظل أتابعه بنظري، حتى يغيب أخيراً ثمّ ألتفت إلى الأمام والكآبة تغمر روحي..

بعد وقفة قصيرة تنبهت، فأخذت أمشي باتجاه غرفة، لم أطرق على باب الغرفة الكبرى كعادتي، بل مددت يدي إلى حقيبتي وتناولت مفتاحاً صدئاً قديماً كبير الحجم نوعاً، اتجهت حالاً إلى باب الغرفة الصغيرة، أدرت المفتاح ثم دفعت (درفة) الباب، فلم ترتد إلا جزئياً من خلال الفتحة الصغيرة، مددت يدي أبعد المقعد الذي يسند الباب، فانفتح. لم أدخل الغرفة، بل مددت رأسي قليلاً شعرت بانقباض خفيف، وارتعشت، شممت رائحة القدم والفراغ والصّمت وقع نظري على البرّاد مفتوحاً على مصراعيه خالياً من الطعام والشراب أخذت الكرسي إلى الحوش واقتعدته بالقرب من شجرة التوت مولّية ظهري للغرف، وقد غمرني حزن قاتم.

بين اللحظة والأخرى، وأنا في جلستي تلك، كنت أتوقع أن يطرق سمعي صوت قفل باب الغرفة الكبيرة وهو يفتحه، فيهتف بسرور إذ يراني: أهذه أنت يا أختي؟ متى جئت؟ لم لم تناديني؟ ثمّ يتناول

كرسياً ويجلس بجواري، ويتحدّث بحرارة عمّا قرأ اليوم والأمس ومن قابل من الأشخاص وانطباعاته..

طالت جلستي وطالت، غابت الشمس أو كادت، ولم يفتح أيّ باب غامت أمامي المناظر، اكتشفت بأنّ عيني ممتلئتان بالدموع، لم أعبأ بتجفيفهما حتى بعد أن سالت وتساقطت على يدي الساكنتين دون حول ولا قوّة، شعرت بأن الفراغ في قلبي كان هائلاً، لقد لاحظت في زيارتي الأخيرة له شحوبة وذبوله وكان على غير عادته قد أعدّ الشاي بدلاً عن القهوة، وجلسنا كالعادة نرتشفه في الحوش مطلّين على البستان والنهر.. كان كثير الصمت والشرود، مازحته: لا بدّ أن علبة القهوة تشكو الفراغ، فأجاب:

-هكذا أوصاني الطبيب، معدتي تؤلمني بعض الشيء.

-أراك لا تدخن أيضاً.

هزّ رأسه بالإيجاب.. بدا عليه وكأن الكلام يتعبه..

عندما قمت مغادرة، أوصلني إلى باب الدار فقط.. وقفنا، نظرت في وجهه، متسائلة عمّا به.. حيّرني الذبول الذي اعتراه، كأنّه ذبول الذين يودعون إلى لا عودة، عرضت عليه أن يمضي معي، لكنّه اغتصب ابتسامة وأشار رافضاً، ودّعته عند الباب وانثنيت ماضية وقلبي قلق حزين، لكنني ما أن قطعت خطوتين حتى توقفت، استدرت ناظرة إلى حيث كان واقفاً، وجدته ما زال هناك، كان قد أغلق الباب المعدني المشبّك، واستند عليه بكامل جسده، يحدق بي بنظرات اليائسين شعرت به وهو خلف الشباك كأنه عصفور سجين في قفص، حزين لا يغرّد، يتمنى أن ينطلق إلى العالم والأرحب والأجمل والأغنى.

عرضت عليه في لهفة صادقة أن يمضي معي وكأنني كنت أريد انقاذه من مصير مظلم، لكنّه هزّ رأسه رافضاً. قلت له: على كلّ حال سأحاول المجيء غداً، قال: لا عليك. ثم غادرته وكأنني أغادره يهوي في قاع مظلمة عميقة.

كنت أعلم أنني ماضية إلى عالم آخر مختلف تماماً عن عالمه، عالم كلّ ما فيه واسع، حيّ مضيء، رجراج، زاه، متحرّك، برّاق الناس، السيارات، البنايات، المحلات التجارية، الشوارع -لوحات الإعلانات- حتى الحيوانات، بينما عالمه هو، راكد وقديم، خامد من أقصى الحيّ الشرقيّ أمضي، حيث البيوت القديمة، والشوارع الضيقة والأزقة الترابية، والحجارة، والحدائق المهملة، والأغنام، وشجيرات التوت والرمان والريحان والعسلة، إلى أقصى الحيّ الغربي، حيث البنايات الشاهقة والشوارع الفسيحة المعبدة، والحدائق الواسعة الخضراء الأنيقة ذات (الديكورات) العجيبة

والكلاب البيضاء المدلّلة، وأشجار النخيل الباسقة تزين جزر الشوارع وأشجار الصنوبر البري تزّين الحدائق المنزلية المؤطرة بالياسمين ذي العطر الراقي هطل المساء وغمر الموجودات، والجيران في الدار بدؤوا بإعداد طعام العشاء، شعرت بضرورة المغادرة، فجأة قدمت الجارتان: سألتني سعاد

مترددة بصوت يفتعل الحزن: ماذا ستفعلين بهذا البيت؟ وسألت سهام: والأغراض يا حرام.. ماذا ستفعلين بها؟

نظرت إلى الوجهين اللذين اعتدت أن أراهما في السنوات الأخيرة، كلما قدمت إلى هذه الدار، تساءلت في نفسي: أهذه هي الواقعية؟ أم هي القسوة؟ واستدرت خارجة، صامتة، تاركة ولأول مرة الباب المعدني المشبّك مستنداً إلى الجدار، لم أغلقه خلفي، ففي هذه الدار الكئيبة لم يعد لديّ ما أخشى عليه بعد رحيله الحزين.

❑❑❑

صـــدر

ù –ŋžúù ŰĊĥäŰbiķe ŭ DčŽc 5N

العصفور والريح

رواية...

.................فائق حسن

[illegible]

قصة: خلف الزرزور

في داخله، يلعن نفسه ويكيل لها، ويتف على لحظات الذل والانكسار والزمن الذي أجبره على السكوت.

–كان عليك أن تقول شيئاً غير ذاك.. بل ربما أن تفعل أشياءً، لقد كنت وضيعاً وضعيفاً..! فأولئك لا يقيمون وزناً إلا للمواجهة والتهديد..

ارتطمت قدمه بحجر يبصره الأعمى كما قال، تابع سيره بعد أن لعن الشيطان واستعاذ بالله منه..

–أتراه يدفعني لارتكاب حماقة ما..؟ لكنني لست وحيداً.. أوه! الآخرون ارتضوا الذل أيضاً وقبلوا التنازل عن نصف حقوقهم لذلك اللص الذي أعاد بناء إمبراطورية أجداده بعد أن قلب أسسها التي أطاحت بها (قرارات تموز رحمها الله) واستطاع الدكتور المهندس عبد السلام قيادة عشيرته والتعايش مع المتغيرات اللاحقة بعقلية مغلّقة مناورة.

والذي حيّره وطيرّ عقول الجميع أن مشاريعه مستمرة على الرغم من قرارات اللجان المتعددة والقاضية بإيقافه عن العمل ومحاكمته على سرقاته وفقدان عامل الأمان من جميع الأبنية المسلحة، ولا تتأخر المصارف والهيئات المسؤولة عن تقديم المستحقات والقروض التي يطلبها..! ومع كل هذا يدعي الإفلاس ويتمادى بإعلانه عن تحميل الأجراء والعمال نصف أجرهم عن عام كامل مساهمة في تحمل تلك الخسائر..

وحده انتفض كمن أصابه مس، فهو لن يحتمل أن يسرق عرقه هكذا عنوة، شعر بالقهر يسربله ويبني علة في قلبه، وتيقن أن ديونه لن تسدد.. وماذا سيقول لمن أعطاهم كلمة شرف..؟

إنه يحتقن بالألم والاحتقار لنفسه وللآخرين..

–أف.. أف ما أشد ظلم هذه الأيام وأحلك ظلمتها..! رباه ماذا أفعل..؟ ابتليتني بعشر أنفس ولم تخلقني إبناً لمثل حمّاد أو فهد حتى إنني لم أرث عن ذاك الذي كان أبي ما يكفي لتجهيز مأتمه، ولولا مساعدة أولاد الحلال لدفن دون كفن..!

قدماه في بطءٍ متسارع، كأنه لا ينوي الوصول إلى البيت ليجد فصيلاً من الجياع بانتظار جولته الأخيرة..

هذه المدة تأملي خيراً يا أم عبد الله.. لقد استعنت بمن هم على شاكلة الدكتور للتفاهم معه..

-يا رب خلّص الحق.. قالتها وأحشاؤها تتقطع جزعاً أن تفشل هذه المحاولة أيضاً.. وهؤلاء الأولاد لا يرحمون والعام الدراسي على الأبواب ينذر بمتاعبه ومصاريفه.. والصغار لا يهدأون، يلوبون ويذرعون أرض الدار صياحاً وبكاءً يزنّون على رأس أم عبد الله..

-أين الخبز يا أماه..؟

-أنا (بدي) شاي..!

توقف حين شعر أن رأسه يهوي إلى الأرض ولا يستطيع حمله وراح يستمع لغريمه في صدره..:

-إنك أبله.. حين تصورت أن فهد الرحمن سيقف إلى جانبك، كان الأجدر به إنصاف عماله، وهل نسيت شكاوى أبي صالح وحسين الأعور منه.. يجب أن تعلم أن (هذا المطر من ذاك الغيم).

أنسيت عندما ردّك فهد الرحمن خائباً وقت مرضت غاليتك الصغيرة مريم؟

الآن تذكر واسترجع استهزاءه به (أحدكم لا يفكر إلا بنفسه حين ينام مع زوجته..!)

ضرب جبينه بشدّة ولام نفسه أنه نسي تلك الحادثة حين أشارت عليه أم عبد الله كي يوسطّه لتحصيل حقوقه من عبد السلام..

-حتى محمد اليتيم وأبي علي دفعاني لذلك المقاول اللعين.. سامحهم الله..!

جاءه صوت العجوز أم أحمد كالمطرقة على رأسه، وهي تعبر قريبة منه متسائلة.. ما بك.. هل مسّك مكروه يا أبا عبد الله؟

-لا.. لا.. قالها بعنف راجف، ورجع إلى همومه وتساؤلاته.. ماذا أقول لتلك اللعينة مريم وقد وعدتها بحذاء هذا العام..؟ لعنة الله على الذل والفقر، كان الأجدر بي أن أنتزع أجوري منه بالقوة حين التقيته الأسبوع الفائت، ولا أعتقد أن الآخرين سيقفون على الحياد..؟

-إن فشلك هذه المرة سيجعلك صغيراً في عيون أولادك وعيني أم عبد الله وستعاتبك وتلومك: كيف سكتّ يا أبا عبد الله وأنت تعلم أننا منذ شهر نقترض ثمن الخبز والمصروف..؟ وربما صرخت ويلي..! لقد أكل الوغد تعبنا وصبرنا.. ألا تكفيه سرقاته وسرقات آبائه وأجداده..؟؟

-إلَهي.. لا أحتمل ما يدور في رأسي.. إن نصف أجري لا يطعم الأولاد خبزاً ولا يحقق حاجاتهم الدراسية ولا يلبس مريم الحذاء الموعود.. والأهم من كل ذلك لا يفي بسداد الديون..!! ألا من حلول..؟

أيها الغبي.. ماذا بقي من حلول.. الحكومة، القضاء.. ! لقد سجن محمد اليتيم في السنة

الماضية بعد أن ألبسه تهماً تمس كرامته وأخلاقه ورجع اليتيم مثل الحمار إلى حظيرة عبد السلام مقابل التوسط له والإفراج عنه بعد أن لحست أم محمد الأرض تحت قدميّ ذلك النجس وتاب محمد اليتيم عن رفع بصره في وجه سيده..!

حمل رأسه بين كفيّه خشية السقوط، لم يعد يطيق هذه الحال، والأفضل أن يأخذ شيئاً حتى لا يخسر كل شيء فقد قيل سابقاً "الشعرة من جلد الخنزير مكسبٌ" وتذكر والده المرحوم حين حاول تعليمه شيئاً للحياة.. لقد ورّثه الذل عندما قال "اليد التي لا تستطيع عضّها. بُسها يا بني..!"

عام كامل..؟! ثلاث مئة وخمسة وستون يوماً.. كبرت عليه السنة حتى غدت عملاقاً أسود يملأ الكون بالرعب ويخيم على بيته وحياته. كذلك الذي كانت تخيفه جدّته به قديماً.. تذكر مرضه في الشتاء الماضي بعد أن أسقطت أحمال (الباطون) منكبيه.. إنه لم يسترح يوماً واحداً طوال العام..!

انتفض مرة أخرى وصرخ.. لا وألف لا.. لن أقبل أن يسرق هذا السافل قرشاً من تعبي! استدار عائداً حين لاحظ أنه اقترب من البيت وشكر الله أن أحداً لم يسمعه ولم يره أي من أبنائه.. وبعد ما أحس باندفاعه العشوائي تساءل:

–ولكن إلى أين.. وماذا سأفعل..؟!

تحسس "شبريته" التي علقها ثلاثين عاماً ولم يستخدمها إلا لقطع الحبال حين يستعصي عليه حل عقدها...!!

–ها.. ها.. العقد التي لا تُحل.. تقطع.. أتراني..؟؟! لكن هذا سيزيد الموقف تعقيداً.. لماذا لا أنتظر..؟ نعم يجب انتظار نتائج الوساطة التي كلفت..

–أنسيت ما قلته قبل قليل عن فهد الرحمن وغيره.. أم تتوقع حدوث المعجزات...؟

–أيها العدو في صدري.. ألا تصمت بحق السماء.. إنكَ تدفعني للتهلكة..!؟

فوجئ بقدميه تأخذانه إلى مؤسسة الأهرام للمقاولات، وربما كانت الوساطة المحترمة لا تزال عنده! يده لم تفارق خصره، الدنيا تتلوّن بلون أحمر.. بل أصبح يشتم في الهواء الذي يتنفسه رائحة تخنقه، فرك عينيه وأنفه مراراً، حاول السيطرة على توتراته المتصاعدة، لكنه ظل يرتجف كورقة في مهب الريح، بينما يجهز الخوف على أوصال تفكيره أولاً بأول.. ولم يتوان القابع في صدره عن قذفه بالشواظ..

–لا تكن كالآخرين، مزّق تعاليم الجهل والذل التي لقّنك أبوك إياها.. يا الله.. الآن فرصتك الأخيرة كي تلقنه درساً لن ينساه وأمثاله...!

–ما الذي تقوله أيها الشيطان..إنك ببساطة تقودني إلى السجن..ثم قل لي..لماذا لا يبادر الآخرون.. ها؟

ولماذا لا تكون أول الآخرين.. كيف تتفرج على الثعالب وهي تأكل عنبك..؟

-والأولاد.. وأم عبد الله.. ومريم..؟

-ألا تحسب حساباً لدائنيك. وكلمة الشرف التي تتشدق بها على الطالع والنازل..؟؟

إنه مشلول تماماً عن متابعة الصراع، سرعان ما انتهبت المسافة المتبقية.. يسراه تدق الباب باضطراب. ولا مجال للعودة، دلف إلى وسط المكتب دون أن يلقي التحية على أحد، في الوقت الذي كان فيه الجميع يتهيأ للخروج..، حاول أن يميز عبد السلام بينهم دون جدوى فقد لاحظ أن مختلف صنوف القذارة والخسة واللؤم تتجمع في الوجوه جميعها.. إنه متحفز كالنابض إذ بادره عبد السلام ساخراً: -أهلاً.. أهلاً أبا عبد الله. كنت متأكداً أنك ستعود إلى رشدك، فقبلك رجع محمد اليتيم وغيره كثيرون.. فأمثالك لا يرضخ إلا بعد أن يجوع ويُهان..!

أبو عبد الله، لا يعرف كيف يرد على مثل هذا الاحتقار، أحسّ أنه ينجذب لذلك اللص دون إرادة أو وعي.. لم يخامر الدكتور عبد السلام شك أنه سيركع أمامه ويقبّل يده معتذراً ونادماً على ما بدر منه.

أبو عبد الله يضحك بقسوة وسخرية كما لم يضحك من قبل، مما أثار دهشة وغرابة الجميع وذهولهم، وشل حركتهم عن محاولة منع أبي عبد الله عندما انقض كصقر يمزق أوصال طريدته..!!

"كي لا تخسر الحبل كاملاً.. قسْ عرض إصبعين قبل العقدة.. وهناك دع سكينك تأخذ كامل مجدها.."

-عليك الرحمة يا أبي.. هذه هي الوصية الوحيدة التي أعمل بها الآن..!!

□□□



زكريا شريقي قاص سوري معروف ولد في اللاذقية عام 1940. وهو يحمل إجازة في الحقوق وقد عمل سفيراً لسورية في الصين وبولونيا. وكان عضواً في هيئة تحرير مجلة الموقف الأدبي. ومارس كتابة القصة والرواية. ومن مجموعاته القصصية"غبار الإسمنت"، دمشق 1977، و"الضوء من الباب" دمشق 1978، و"آخر أخبار قرية العليق"، دمشق 1979، و"قل يا بحر"، دمشق 1981 .... الخ.

ومن رواياته"يقظان حياً" اللاذقية 1987. وكانت مجموعته الأخيرة هي هذه التي نقف عندها"الترجّل عن صهوة الخوف". وقد صدرت عن اتحاد الكتاب العرب عام 1995.

والمعروف أيضاً عن هذا الكاتب أنه فنّان تشكيلي، أقام ثمانية معارض شخصية، كان آخرها بدمشق عام 1989، وعنوانه: رؤية من الصين.

وقارئ مجموعة(زكريا شريقي) "الترجل عن صهوة الخوف" المكونة من عشر قصص، يشعر للوهلة الأولى بأن صاحبها مسكونٌ بهاجس الجرأة والانتفاضة، بل والثورة على البالي والمهترئ والمغلوط في الوطن والحياة. فهو كاتب يقدّس الكرامة الإنسانية، ويعشق الحقيقة والمعرفة والقدوة الحسنة، ويبشر بالمستقبل المشرق، ويتبنّى مفاهيم العدل، واحترام القانون، والإخلاص للوطن، والانحياز إلى الفقراء... فهذه هذه القيم التي رسمت للقصص مسارها، وشكلت الأضواء الهادية لاتساق تصميمها، وأطرقت مساعي شخوصها، وأفكار أبطالها وأقوالهم.

وقد كان الراوي في قصص المجموعة، باستثناء اثنتين منها، هما: (هجرة السنونو) و(الزمن الآخر)، هو ضمير المتكلم، ولعل ضمير (الأنا) يدلّ، فيما يدلّ، على حميمية خاصة ما بين الكاتب وشخوصه التي تتقمص أفكاره. فكأن هناك شيئاً يؤرّق الكاتب ويريد قوله، والتصريح به، فيدفعه إلى أن يماهي ما بينه وبين أبطال قصصه.

وعلى الرغم من مداراة الكاتب لخطر التصريح والتبشير والمباشرة، فقد بدا(الراوي) عنده عارفاً بكل شيء، وظهر في بعض الأحيان، كأنه أستاذ في قاعة درس يشرح ويخطب أو يعظ ويأمر... وها هو ذا بطل قصة(قصة حب) يقول مخاطباً البحر: "اقتل الأشرار الذين يزرعون الفقر في عيون الناس والجوع في بطون الأطفال، انتصب ضد القوانين التي تحمي الأغنياء، والسفلة والأوغاد" - (ص79).

وإذا كانت(قصة حب) تقوم على مناجاة مدينة الكاتب(اللاذقية) وتنهض على ذكريات الماضي وحوار الحاضر، وأماني المستقبل، فإن القصص الأخرى شكّلها العديد من النقائض، وتفاعل الكثير من العناصر المتنافرة: كالفقر والغنى، والخنوع والانتفاضة، والجهل والعلم، والعبودية والحرية، والاستبداد والديمقراطية... وبإيجاز، فإن الخطاب السائد في فترة ما بعد نكسة الخامس من حزيران 1967 وإعلامه، وثقافته، هو الذي استبدّ بمضامين المجموعة الفكرية والسياسية والاجتماعية. ولا غرو في ذلك فإن آثار نكسة حزيران، ومعالم التخلف العربي، ومناخ القهر والاستبداد، مازالت سمات هذه المرحلة التي نحياها اليوم.

آ- *العنوان والمضمون:*

ولا أدلّ على ما أقول من عنوان المجموعة ذاتها: "الترجُّل عن صهوة الخوف"، فقد أراد الكاتب أن يكافح عفن الحياة ونتنها وأمراضها وعيوبها بالجرأة والجسارة... وإذا كان مضمون المجموعة لا ينسجم انسجاماً كاملاً من هذا الهدف، فإن المَيْسَمَ الغالب عليها هو كُره الخوف وتمجيد الجرأة.

وقد ظهر هذا بوضوح في قصة(شمس منتصف الليل)، فالشمس هنا بنورها ترمز للثورة التي تبدد الظلمة، وبنارها تقضي على النتن المنبعث من أرض الوطن الهامدة والباردة.. وقد رأى الكاتب أن رائحة النتن الكريهة تنتج عن العبث بمقومات الحياة، فهو يقول عن الوطن الذي يريده ناهضاً نقياً نظيفاً: "هو كل شيء بالنسبة للإنسان، ولا يجوز السكوت عن الذين يقايضون بمقومات الحياة فيه" -(ص34). وفي هذه القصة يطلعنا الكاتب على أن بطلها قد تعلم من جده أن الرمادي مرفوض، "فإما أحمر أو أسود" وإذا فككنا الرموز هنا، قلنا: "إمّا الثورة أو الموت".

أما قصة(هجرة السنونو) فتومئ إلى فكرة فحواها أن سماء الوطن لا ترحب بالنماء والتكاثر والتوالد في ظروف الموت والعدوان والجريمة. فقد هاجرت طيور السنونو من البلاد حاملة بيوضها معها، لأن طقس القتل صار شائعاً فيها. وقد رمز الكاتب إلى ذلك بمقتل بغل لرجلٍ بائس وسط المدينة، فهاجرت السنونو احتجاجاً على ذلك... وقد أوقع الكاتب القتل على البغل، في عملية

إزاحة واضحة، فهو يريد القول إن القتل أصاب الناس لا البغال في وطنه...

وفي قصة(انتباه) يرمز الكاتب إلى غياب الأمل والجهل بالحقيقة بموت طيور النوارس، والنوارس، كما يعرف الناس، هي رموز الهداية، ورموز الأمل بالوصول إلى مرفأ الأمان، فهي التي تهدي البحارة في عرض اليم إلى الشاطئ. وقد مرّ ذكر النوارس في(قصة حب)، وكانت تؤدي غرضاً مشابهاً. وقد ظهر في هذه القصة الأخيرة هجوم الكاتب بوضوح على ظاهرة التردد والخوف فهو يقول: "فهمت وأنا أشعر بالخجل ما كان قد استعصى عليّ فهمه، المسؤولية في الخطأ حينما ينأى الحب هي ذلك الخوف الذي يجرف كل شيء إلى وهاد الصمت"- (ص99).

ونقرأ في قصة(الزمن الآخر)، بيتاً من القصيدة التي كتبها(عارف المدني) -بطل القصة يقول: "وهكذا تظل زوارقنا تخبط ضدّ التيار" وفي القصة ذاتها نطالع على لسان البطل قوله: "ومع ذلك لن أومن إلا بأله يرفض" -(ص 110). أما(الصليب) وهو عنوان إحدى القصص فهو يوحي، دون ريب، بمقاومة السائد الفاسد وبعذاب أصحاب الرسالات، ويؤكد ذلك ما فاه به بطل هذه القصة من قول مؤدّاه: "وكانت ذاكرتي

في اللحظة ذاتها تنتصب وجهاً لوجه أمام الخوف، لتستخلص منه الأبعاد الحقيقية لمعنى الوجود ومفهوم أن يكون الإنسان حيّاً" -(ص114). وتتمثل الجرأة المدعو إليها هنا في معرفة الحقيقة، هذه القيمة التي ضحى الكثيرون بحيواتهم على مذابحها، لأنهم ساروا ضد التيار، وحملوا(صلبانهم)، وبسطوا أيديهم عليها ليكونوا شهداء في سبيل ما اعتقدوه صواباً... وفي هذه الفكرة يقول راوي القصة: "عرفت أن النبوءة التي حملت قوة الحقيقة إلى نفسي تكمن في أنني حملت صليبي، ومجّدت الحقيقة من أجل الإنسان" -(ص119). وهكذا يبدو (زكريا شريقي) مؤمناً بما قاله(بلوتيه)، ومآله: "ينبغي للفن أن يصنع المتمردين".

وفي قصة(حكاية لم تنته) يتمنى الكاتب أن يتحول وطنه إلى فرن كبير تصهر حرارته العالية إيمان غالبية أبنائه بالمستقبل الأفضل للجميع... فيتوحد فيهم الأمل وفي خطواتهم الطريق بعد أن تستبعد عنه الشوائب، وتُنقّى الأشواك، كما يفعل الفرن العالي في كتلة المعدن الخام -(ص141).

أما القصة الأخيرة(بلا عنوان) فليس فيها إشارة إلى الخوف أو نقيضه(الجرأة)، إلا إذا فهمنا من تعرية مهنة التهريب وجمع المال الحرام، وكشف تجاوزات أولي الأمر، لوناً من ألوان الجرأة في الكتابة. (فحاتم زمانه) - محور القصة، ولا أقول بطلها، رجل مهرّب يخشى افتضاح أموره. وقد شكّل دولة داخل دولة، وراح عوينه وجلاوزته ينكّلون بجيرانه على الشاطئ ممن عرفوا أسرار عمله، فقتل(أبادر)، ثم عذب عذاباً مبرحاً راوي القصة- (ضمير المتكلم) لأنه عرف سرّ موت(أبي ذر). فكلتا المعرفتين استوجبتا العقوبة هنا... وإذا كان معنى الجرأة بعيداً، نسبياً، عن مجريات أحداث القصة العاشرة(بلا عنوان)، فإنه كان بعيداً أيضاً عن مجريات القصة الأولى(مخاض في الشارع)، فراوي القصة هنا يجلد ذاته لأنها لجأت إلى ممارسة الصدقة وفعل الإحسان نحو امرأة بائسة تحمل وليدها وتسير في الشارع وتستصرخ أهل الخير... وفي نظر الكاتب لا يحل الإحسان المسألة، بل ينبغي أن تكافح هذه الظاهرة من جذورها.

وإذا كانت معالجة التسوّل والفقر مهماز هذه القصة، فإنّ الفقر أيضاً كان خيطاً واضحاً في نسيج القصة التي حملت المجموعة عنوانها. ففيها يبوح الراوي: بأن السؤال المِلحاح الذي يهاجم ذاكرته دوماً هو: " متى يأتي الزمن الذي يرتاح فيه الفقراء؟" ونرجئ الخوض في تفاصيل هذه القصة التي يوجهنا الكاتب إلى الاهتمام بها بوصفها عنواناً للمجموعة إلى مكان آخر، وذلك لتكون نموذجاً من النماذج المدروسة.

وإذا كنتُ أحاول فهْم تغليب الأعمّ على الأندر في عنوان المجموعة، أعني تعميم مفهوم الخوف والجرأة على ما عداه من المفاهيم، فإني لا أرى في عبارة العنوان اتّساقاً مع مرامي الكاتب ومقاصده.

فلستُ أسيغ إضافة الصهوة إلى الخوف في هذه العبارة: "الترجّل عن صهوة الخوف". فالصهوة تقترن غالباً بالجياد وعزّها ورهافتها، ولا بأس باستعارتها لغيرها، ولكن شرط أن يكون المستعار له مشاكلاً للمستعار منه، فـ(الصهوة) أو أطيافها، تقترن بمعاني الأنفة والعزة والفخار، ولكنها إذا أضيفت إلى الخوف غادرت هذه المعاني إلى معاني الذل والقهر والاحتقار، فبينما كانت(صهوة الجياد) توحي بأطياف إيجابية، إذا بها تصير مع(صهوة الخوف) توحي بأطياف سلبية. وهذا مما لا يريده الكاتب من وراء إبداعه القصصي... ولو أنه بدّل عنوانه إلى ما يفيد امتطاء صهوة الجرأة، لكان أكثر انسجاماً مع مرامي كتابته وأدبه، ولا سيما أنه من دعاة الحرية والعدل والأمل والكرامة والنقاء... وهذه كلها قيم إيجابية تحتاج إلى فعل إيجابي، وإلى عمل ونضال وانطلاقة وفروسية، ولا ينهض بها فعل سلبي يتمثل بالترجّل أو التردد أو

النزول عن صهوة الخوف إلى موقف لا تعرف ما بعده..! ومن هنا فإنّ عبارة العنوان، على ما فيها من شاعرية وموسيقية، لم تفلح، في نظري، في الدلالة على كمال الغاية وتمام القصد.

وكذلك لا تجد في(مخاض في الشارع)، وهو عنوان القصة الأولى، شيئاً من المخاض، وليس في الإحسان، ولا في الندم عليه، ولا في تقريع مَنْ يمارسونه شيء من معنى المخاض. ولكن التوفيق إذ خالف الكاتب في عنوان القصة الأولى، فقد حالفه في عنوان القصة الأخيرة(بلا عنوان). فهذا عنوان مراوغ وذاهب في الفن إلى مداه... وهو كثير الإيحاء لأنه يشير إلى دولة بلا علم وبلا قيم، أقامها المهربون والخارجون عن القانون في وطنٍ له علم وله قيم، ومن الصواب القول أنّ من لا قيم له لا عنوان له.

ب- السمات العامة:

وقد يلوح مما تقدم، ومن المقبوسات التي استشهدنا بها، أننا أمام قاسم مشترك في القصص جميعها، يتمثل بسيطرة الفكرة على قصص(زكريا شريقي). وسيطرة الفكرة على القصة القصيرة، واستبدادها بثناياها وحواراتها وأقوال شخوصها، قد يُفقدها حيويتها وحراريتها وتدفقها وإمتاعها، فمع الجدل النظري والمناقشات المنطقية والمماحكات الفلسفية، يخبو الصراع الدرامي في القصة أو يكاد...

وقد لاحظنا ارتفاع صوت المفكّر، والعاقل، والعالم، والراوي العارف بكل شيء. وثمة بطلان لقصتين سُمّيا بـ(عارف). وسمعنا بنبرة الراوي في السرد والحوار والتعليق، على حساب الحدث، وقرأنا العبارة التي تذكر بالمقالة الصحفية والبيان

السياسي. وقد بدأ الراوي، وهو صنو الكاتب، في إهاب خطيب جماهيري يقف أمام جَمْع جاهل من الناس ويرى من واجبه توعيته وتنويره، وها هو ذا يقول مرة: "أراكم ولا أسمع صوتاً، نأمة، حركة، كأنني وإياكم كومة هم مخبأة في قمقم فولاذي، وكأني بكم لا ترون أبعد من أنوفكم، وكأنَّ الخوف والتردد والاستسلام شكل سدادة محكمة لفوهة القمقم الذي حشدتم أنفسكم طوعاً في داخله، يجب أن تعرفوا حقيقتكم: جبناء، اتكاليون، عميان، وأوغاد، وأن تعرفوا أكثر من ذلك أني أمقتكم" -(ص18).

وهذا خطاب موجه إلى الذين يحسنون ويتصدقون، ولا يجدون حلاً لظاهرة التسول والفقر في الوطن، وللذين يرون أن الصدقة تجلو صدأ النفوس، في حين أن الحل كامن في غير هذا السلوك.

ولم يكتفِ الكاتب بهذه الخطابية، بل راح في بعض مطالع قصصه يكثر من الشرح والمناقشات المنطقية والفلسفية التي تثقل فن القصة، وتشكل نغماً نشازاً في(سمفونيتها) الجميلة، ففي بداية قصة (حكاية لم تنته) يقول:

"تلك ملاحظة لابد من ذكرها مادامت المسألة لا تمس أحداً على نحو مباشر. وهي أننا عندما نستأنف الحديث عن زمن في الزمن الذي يليه، لن نجد من يحاسبنا، أو يقول لنا أن نكف عن الكلام" -(ص122).

والحقيقة أن هذه المقدمة تبدو واهية الصلة بما بعدها، وما كان شيء يضير القصة لو حُذِفت. وحبَّذا لو آثر الكاتب الاختزال على الإطالة، والحذف على الإثبات، فقد أرهق تطويل القصة الفن فيها، وكاد يدفع بقارئها إلى حافة الملل والضجر، لأنه لم يجد، أحياناً، قوة التلاحم بين الأجزاء، ولا شدة اتساق، فانخفضت درجة الإيهام فيها. وقد كان(يحيى حقي)، وهو من هو في فنّ القصة، يرى أن القصة الجيدة هي ذات مقدمة جيّدة محذوفة، لأن هذا الحذف يدفع القارئ إلى الإحساس منذ السطر الأول بأنه إزاء عمل حي، وجوّ فني متكامل(مقدمة عنتر وجولييت ص 4). ومقدمة القصة المذكورة سابقاً ليست موفقة، فالكاتب يروم إسقاط اختصاص زميل له بالأفران العالية على حاضر بلاده المشوه، لعل إيمان المواطنين بوطنهم يصهر آلام الشعب وآماله وينقيها من الشوائب... فما العلاقة بين فكرة الحديث عن الماضي وعدم المسؤولية عنه. وفكرة القصة التي بدأ الحدث فيها أيضاً حدثاً تركيبياً أثارته فكرة الإسقاط وفكرة الصهر؟ فالأفران العالية هنا تستعار لصهر مشاعر الشعب، وتسخر لتطهير أخلاقه وليس لصهر المعادن وتنقيتها من الشوائب. إن نُبْل المقصد لم يشفع لشرود القص وتشتت الحكاية، فإذا تأملنا، بعمق، في القصة لا نرى مسؤولية على الراوي، لأن حديثه عن الماضي ليس فيه اقتداح، بل فيه امتداح، ولا خوف عليه لأن حرّاس الماضي قد ولوا وبالتالي لا وجه لهذا المطلع في نظرنا. ولا سيما أن الكاتب يتحدث هنا عن المجتمع الفاسد، وليس عن سلطة المجتمع الفاسدة.

ونظير ذلك، لم نعثر على صلة قوية ما بين مقدمة قصة(مخاض في الشارع) ومجمل أحداث القصة وفنّ السرد فيها. ولكن القاص بدا وكأنه تذكر هذه الحقيقة، فراح في القصة الأخيرة من المجموعة يكتب في السطور الأولى ما يلي: "حتى لا تأخذ أحدكم الأفكار بعيداً، سأكون واضحاً منذ البداية، فأقول: إن(حاتم زمانه) المقصود هنا، إنما هو النزيل الجديد في البناء الضخم الذي يفصله عن بيتي عرض الطريق العام فقط... الخ" -(ص177).

فالكاتب إذاً يخشى أن نشرد، أو نذهب بعيداً، دون أن تكون يده في أيدينا، فهو يرى أنه يحمل البوصلة التي تدل على الطريق وتشير إلى الاتجاه، وهذا ما نراه نحن أيضاً، مع الأخذ بعين الاعتبار ثراء الأثر الفني وتعدّد قراءاته. ولكن ما نراه أيضاً هو أن يقوم الكاتب بهذه المهمّة دون إفصاح منه عن ذلك، لأن بيننا وبينه عقداً مضمراً بأننا سنقرأ فناً له مضمونه، أو لنقل بيننا وبين أدبه أفقٌ للتوقع يمليه تاريخ الجنس الأدبي وخصائصه حسبما تقول نظرية التلقي المعاصرة.

وإذا ما تركنا مقدمات القصص وانتقلنا إلى خواتيمها، فإننا نراها تتمثل، أحياناً، بسؤال تحريضي أو تنويري، كما في القصة ولا تخالفه. وقد تتمثل بعبارة فيها وعد بمتابعة السير للبطل رغم العقبات والعوارض، ورغم العذاب والمعاناة اللذين يلقاهما المناضل، كما في قصة(الترجل عن صهوة الخوف). أو قد تنتهي، أحياناً، بعبارة ساخرة وكاشفة تثير الهزء والسخرية ممن يقولون عكس ما يفعلون، فدعاة العدل والحقوق هم ذاتهم الجلادون والمجرمون، كما في قصة(بلا عنوان).

وقد مازج الرمز، أحياناً، نهايات قصص المجموعة، كما في قصة(شمس منتصف الليل) وكان ذلك الرمز متسقاً مع اللغة الرمزية التي شاعت في القصة، وهذا ما نلاحظه بوضوح في ختام قصة(انتباه)، فكل شيء أخيراً يأخذ مكانه بين الأصفر والأحمر، أو بعبارة أخرى بين الموت والثورة.

وإذا تركنا البدايات والنهايات، ووقفنا عند الصراع في هذه المجموعة وجدناه نوعَيْن: صراعاً داخلياً وصراعاً خارجياً. والمعروف أن الصراع، بما ينطوي عليه من حوار أيضاً، يكشف عن صفات الأبطال، ويعرّي نفوسهم، ويفضح ممارساتهم، وذلك لأنه يتيح للقارئ أن يرى الأمور من أكثر من وجه: من الأمام ومن اليمين ومن اليسار، فالصراع هو العمود الفقري للقصة لما يضفيه عليها من حيوية وحرارة، وعلى الحدث من واقعية ودرامية.

ويتجلّى الصراع الداخلي في ما بين الراوي وذاته. وقد لاحظنا ذلك عند(زكريا شريقي) في

قصة(انتباه) و(قصة حب) و(الصليب)، فالكاتب يقول مثلاً في قصة الصليب(ص 115): "ودار نقاش داخلي أسّجل بعض فقراته، وأنا أحاول أن أحفر خنادق في الماضي من أجل دعائم الحاضر وبناء المستقبل:

((قالوا: إنك وجودي الضائع(كذا) [ولعلها(ضائع)].

قلت: لماذا؟

قالوا: لأنك تشكك بإمكانية وجود السعادة.

قلت: أنا لا أشكك بإمكانية وجودها، بل أشكك بوجودها الآن)).

وهذا الحوار، أو الصراع الداخلي، يكشف عن رؤية الكاتب، ويحددها، ويوضحها، ويربطها بالزمان والمكان، ويجعلها نسبية لا مطلقة. أما الصراع الخارجي، فقد بدا بوضوح في قصة(الترجل عن صهوة الخوف) وقصة(بلا عنوان). ومن خلاله عرفنا صفات أدوات القمع والتعذيب، وملامح عملاء المهرب الأكبر في الجرف وماذا يدور في ذهن الرجل الخفي القابع هناك، والذي يعمل الناس لفائدته بمن فيهم(حاتم زمانه). فهذا يريد مسح ما في دماغ الراوي من هلوسات العدالة والديمقراطية، ولكنه يخفق في ذلك.

وعرفنا من خلال الحوار بين رجال(حاتم زمانه) أن القائمين على لعبة المال الحرام لا يريدون قتل خصومهم، لأن في قتلهم فضيحة لهم، بل يريدون تأديبهم، فهم يؤدّبون ولا يقتلون، وهذا، بحق، حوار كاشف وماتع وهادف في الوقت نفسه.

وإذا كان الحوار والصراع قد كشفا شيئاً من جوانب شخصية(الرجل المكروش) و(حاتم زمانه)، فإنهما قدّما أيضاً ملامح شخصيات محورية أخرى من المجموعة. وقد أشرنا إلى أن(أنا الراوي)، أو ضمير المتكلم، كان بطل ثماني قصص من القصص العشر. وقد بدت تلك(الأنا) شخصية ذات قيم تبشر بها، ولا تتردد في التضحية من أجلها، وهي تدعو إلى الثبات على المبدأ، كما في القصتين الأخيرتين.

وثمة شخصيات أخرى حاورها الراوي، فانكشفت ببعض صفاتها، فهناك عالم بالأفران العالية، وآخر يمتهن التهريب، ويتحدّى القوانين، ويلعب لعبة المال، وأناس غامضون مثّلوا الرأي السائد، وعرفنا أفكارهم فحسب، ولعلهم الأغنياء الذين يمارسون الصدقة، كما في قصة(مخاض في الشارع).

وشخوص أخر، هُمْ: الجد، والأب، والجار، والعامل البائس، والمرأة المتسولة، والزوجة، والأولاد. ومن الشخصيات غير البشرية طيور السنونو، والنوارس، والبغل، وأشنيات البحر، وهي نباتات هلامية أرادنا الكاتب أن ننظر إليها بازدراء، لأنها معادلٌ موضوعي لأدوات القمع والتنكيل.

ولم تجترح الشخصيات البشرية معجزات كبيرة، بل مثّل بعضها دور البطولة المقلوبة، فكانت كالمسيح على الجلجلة، فهي تتألم وتعاني. ومن أولئك المرأة المتسولة، وسائق العربة، وعارف المدني، وراوي قصة(الترجل عن صهوة الخوف)، وأبو ذر، وراوي قصة(بلا عنوان).

وكان بعض تلك الشخصيات مفعماً بالأمل وقادراً على مواصلة السير غير يائس ولا مهزوم، يقول مثلاً بطل قصة(الترجل عن صهوة الخوف): "سوف أرتاح الليلة رسابداً مع الفجر في الصباح" -(ص 176). وقد مرّ بنا أن بعض الأبطال قد مارس دور الواعظ الناصح أو المقرّع أو المحرّض على الثورة والانتفاضة.

وقد اتصف(أنا الراوي) غالباً بظهور الحاسة السادسة لديه، وأعني بها حاسة الشعور بالزمان والمكان، ففي(ص50) يقول: "المكان خارجنا يحاصر الإنسان والزمان يغتصبه". وفي(ص 66) يقول: "ودفعة واحدة التقى من بين الأفواه والعيون مفهوم المكان والزمان" وفي قصة الصليب يقول الراوي(ص 112): "وفي تلك اللحظة شعرت أن شيئاً آخر مات في داخلي. وبدأ الزمان والمكان ينزفان من عيني صديداً موحِلاً".

والاهتمام بالزمان والإحساس به هو سمة من سمات أدب القرن العشرين، وفي ذلك يقول سمير الحاج شاهين في كتابه(لحظة الأبدية): إن الزمان"حاضر في أدب بروست وجويس ومان وفرجينيا وولف وفولكنر وسارتر. إنه كامن في شعر فاليري وريلكه وريفردي. كما أنه يرتكز جمالية سترافنسكي، إنه القاسم المشترك الذي يجمع بين ممثلي حضارة هذا القرن، مؤكداً أن عباقرة عصرٍ ما، مهما تباينت آراؤهم واتجاهاتهم وتنوّعت مشاربهم ومذاهبهم، يظلّون أبناء جيل واحد". (لحظة الأبدية ص64).

وإذا دققنا في الأمكنة التي احتوت الحدث، أو كانت مسرحاً للقصة، فإننا نراها تتراوح ما بين شارع في المدينة(ق 1) و(ق2) و(ق 3). وكوخ(ق4). وقبو للتعذيب(ق 9). وفيلا على الشاطئ(ق 10). وهي أماكن أثّرت في مجرى القصة، كما أثّر مجرى القصة فيها. وهذا ما سنراه بوضوح في وقفتنا عند أحد نماذج القصص وهو(الترجل عن صهوة الخوف) بعد قليل.

وتبقى مسألة أخيرة ينبغي أن نلفت النظر إليها، وهي طول القصة وقصرها، فالمجموعة التي بين أيدينا تتألف من عشر قصص، وعدد صفحاتها(222) صفحة. وأقصر قصة فيها هي(12) صفحة، وهي(الزمن الآخر)، وأطولها(45) صفحة، وهي(بلا عنوان). أما متوسط القصة في المجموعة فهو(22) صفحة من القطع الصغير.

وهذه ملاحظة تظهر القاص مؤثراً للقصة الطويلة، نسبياً. ولهذا الإيثار مشكلة، إذ قد ينحرف بالكاتب إلى أن يضحي بمبدأ التركيز والتكثيف، وعدم استئصال الزوائد. وقد مرّ بنا نماذج من ذلك.

ج- دراسة النموذج: (الترجل عن صهوة الخوف):

إن قصة(الترجل عن صهوة الخوف) تبلغ(22) صفحة، فهي من حيث الحجم تمثل نموذج هذه المجموعة. ونحن إذ نقف عندها، نكون قد استجبنا لتوجيه الكاتب الذي يبدو أنه أضمره عندما اختار عنوان هذه القصة عنواناً للمجموعة على ما فيه من قابلية للنقاش كما سبق.

والحق أن هذه القصة قد حازت مزايا جيدة جعلتها درة التاج في المجموعة، وتمثلت هذه المزايا بما يلي:

أولاً: إنها مثلت رؤية الكاتب للحياة، أو لنقل بؤرة تلك الرؤية، فالهاجس الملحاح على الكاتب هو السؤال التقليدي الذي ما فتئ يهاجم ذاكرته ودماغه، وهو: متى يأتي الزمن الذي يرتاح فيه الفقراء؟ وأن طوباويات الديمقراطية والعدالة الإنسانية هي التي يهذي بها دماغه، الذي انتزعته أدوات القمع من رأسه، وأدوات محو هذه الأفكار منه.

ثانياً: إن هذه القصة اكتنزت رموزاً طيبة كان الكاتب فيها يضفي الخارج على الداخل، أو يجعل"الداخل" يتجسد"خارجاً" في عملية تناوبية إسقاطية فنية. فالطبيعة كالمجتمع، فيها جرف وصخرة فوقه.. أو هبوط وإسفاف من جهة وقيم رفيعة عالية من جهة أخرى. والجرف لا يرمز للهبوط فقط، بل للفساد والشرور في العالم. وهو إذ يزوره ذات ليلة يقف أولاً على صخرة فوقه، والصخرة لا ترمز إلى العلو فقط، بل إلى الشرف والرفعة، وما يرافقهما من وعيٍ وإيمان بالحرية والعدل.

أما أشنيات البحر، وهي نباتات هلامية قليلة النفع والفائدة، فهي معادلٌ فني وموضوعي لأدوات تنفيذ الاستبداد والقهر... فهي تطبق على الراوي، حين يكون فوق الصخرة، لأنها تشك بكشفه لأسرارها، وفضحه لأمورها.

ومن الرموز في القصة أن الكاتب سينقل إلى قرب(الجرف)، في الغد، المطرقة والإزميل والأشياء الأخرى، استعداداً

للمستقبل، أو للثورة على رموز الشر والجشع وخيانة الوطن.. وهناك الليل والصباح. ففي الليل كان السواد والعذاب في حضرة رجال الرجل المكروش، أما في الصباح، فسيكون الموعد مع بداية الانتفاضة وإقامة العدل وإحقاق الحق. وفي هذه المقابلة يكمن إيقاع القصة الذي يهبها الجدارة الفنية المتوخاة... ومن أشكال الإيقاع بين أحداث القصة علاقة الحدث بالطبيعة. فبعد الإفراج عن راوي القصة أو بطلها، لاحظنا فرح النوارس به، فهي ترقص فرحاً، والفراغ يبدو رائعاً بعد أن كان ثقيلاً قاسياً وكريهاً وكذلك كانت ألوان الشفق شفافة جميلة، وكانت أصوات تتسرب إلى أذن الراوي بحنين وشوق، ما عهدهما من قبل(انظر ص 173). فأفراح الحرية تشمل الإنسان والطبيعة معاً. الطبيعة بنوارسها، وأمكنتها، وألوانها، وأصواتها.

وبعد، أليست هذه هي اللغة الرمزية التي أشرنا إلى نماذج منها من قبل؟

ولأن الكاتب فنّان تشكيلي لم ينس أن يؤطّر قصته بابتسامة كانت تطلّ من لوحة تشكيلية لتشي غيفارا الثائر البوليفي الذي آمن بإقامة العدل بالقوة، فتخلى عن منصب الوزارة في حكومة(كاسترو) ليرافق الثوار في نضالهم في(بوليفيا)، حيث لقي حتفه هناك. وهذه الابتسامة، تتناغم دون ريب، مع أحلام الثورة الرومنسية التي يشنها الفقراء ضد رجال المال والمستغلين والخارجين عن القوانين وأعداء الحق والإنسان. وقد تركت تلك الابتسامة أثرها في(راوي القصة) فجعلته يشعر بالسعادة والأمل كلما فتح الباب ليخرج، أو ليدخل. وهذا مما يقوي العزيمة ويؤكد الثبات على المبدأ، في الوقت الذي يشكل إيقاعاً آخر بدأ في أول القصة ثم غاب ليطالعنا في آخرها.

ثالثاً: حفلت هذه القصة بلون من ألوان التجديد في فن القص، ويتمثل بإدماج شيء من معطيات الخيال العلمي فيها، فدماغ الراوي انتزع من رأسه ووضع في محلول وكشط بفرشاة لعل طوسات الديمقراطية والعدالة الإنسانية تمحى منه، ولكنها النتيجة كانت معكوسة..! وكذلك راح أحد أدوات القمع، بعد أن جاءت الأوامر بأن يبقى أسيرهم حياً، راح يعيد أجزاء بطل القصة إلى أمكنتها، فقد"أمسك بيده المرمية جانباً وبدأ يثبتها بتحريكها قليلاً قليلاً ثم ينظر إليها كما يفعل المهندس حين يريد أن يتأكد من سقوط رأس الشاقول في النقطة التي يريد وعالج الكتف بإعادته إلى مكانه فوراً... ثم عالج كسور فقرات الرقبة. وقبل أن يعيد الدماغ إلى موضعه قلبه بين يديه، وهز رأسه عدة مرات، ثم أعاده إلى مكانه في الرأس، وبدأ يضمّد المكان بمزق من القماش"-(ص170). وهذا هو الخيال العلمي الذي يتجاوز فيه الكاتب حدود الإمكان ليصوّر ما هو غير معقول بغية إثبات موقف إنساني، أو إنكاره.

وقد ساعد الوصف الموظف فنياً على الكشف عن ملامح المكان، فغرفة البطل تضمّ رسماً لـ(تشي غيفارا) على أحد جدرانها، وعلى الجدار الثاني نافذة كبيرة بلا ستائر، وثلاثة أصص فيها أزهار وحشائش بريّة. وعلى الجدار الثالث قصائد مختلفة عن الحب والثورة والقمع والرفض، وعلى الرابع وجانب المدخل تتكدّس بضعة صناديق محشوة بالكتب، وبعض الأوراق الخاصة التي تحرضه ليتخطى اللحظة الحاضرة إلى المستقبل.

إذن نحن في مكان تستغل أشياؤه لتوحي بصفات بطل القصة، فالراوي رجل محب للفن ومثقف وفقير وفطري وصادق، محب للفن لأنه يحتفظ بلوحة لـ(تشي غيفارا)، ومثقف بدليل صناديق الكتب المسنودة إلى الجدار الرابع في الغرفة، وفقير لأن نوافذ غرفته بلا ستائر، وفطري صادق لم يفسده زيف المدينة، بدليل أن الأزهار والحشائش طبيعية وبرية وليست صنعية مزيفة.

وقد تناغم مع هذا الوصف وثقافة الراوي أن العقوبة التي أوقعت عليه كانت بسبب معرفته أكثر من غيره، أو لأن الأعداء شكّوا بمعرفته أسرارهم. وقد كانت المعرفة -كما ذكرنا- سبباً للعقوبة التي أوقعت على بطل قصة(بلا عنوان)، وذلك لأنه عرف أن(الرجل ذا الندبة) المجدولة على خده الأيمن وتحت الأذن مباشرة هو قاتل(أبادر).

رابعاً: كان البطل هنا مثل بطل قصة(بلا عنوان) بطلاً جلجليًا عانى العذاب والتنكيل في سبيل مبادئه وأفكاره، ولكنه مؤمن بفكرة، صلب في الدفاع عنها، لا يثنيه شيء عن متابعة السير، وهو بعذابه يكشف جشع الأغنياء، ويصون كرامة الإنسان، ويعلي شأن العدل، ويفضح أساليب المستبدين، مؤكداً أن ما قاله من قبل على لسان أبطال القصص الآخرين من أنه لا يؤمن إلا بأنه الرفض، وأن زوارقه ستظل تخبط ضد التيار، وأن الخوف الذي يجرف كل شيء إلى وهاد الصمت لا محلّ له في فكره وقلبه. إن التحريض واجب على الدعاة والثائرين، وقدوة(ابن هرمز) الذي خرج مع المقاتلين يحمل سيفاً ويده ترتعش لكبر سنّه، وقال: "يراني غيري فيقتدي بي"(ابن هرمز)، هذا هو أيضاً قدوة الكاتب، ويريده قدوة لقرّاء أدبه.

بيد أن هذه القصة، ولسوء الحظ، شابها زيادات واستطالات ما كان أغناها عنها. وهذه ظاهرة لازمت، كما ذكرنا، بعض قصص الكاتب الذي لاحظنا إيثاره للتطويل على حساب القصر، وتفضيله للاستطراد على حساب التركيز، وحبّه للمطمطة على حساب الاختزال والتكثيف.

وبقي شي أخير في لغة الكاتب القصصية بل شيئان لابد من الإشارة إليهما:

الأول: هو إثقال هذه اللغة بصور وتشبيهات كثيرة، بدا فيها الكاتب وكأنه ينقل إلى لغة القصة عدوى الفن التشكيلي، فيريدها جميلة مزدانة ملونة. وهي لا تقوى على هذا المسعى، فلغة القصة تراوح بين لغة الإبلاغ ولغة الشعر، وتقع في منطقة وسطى بين السائد والشعري... وها هي ذي هنا تتنازل عن وظيفتها التعبيرية لصالح وظيفة شعرية، وهو تنازل في غير فائدة القصة.

الثاني: هو تسلل بعض الأخطاء النحوية والإملائية التي شوهت هذا الوجه الذي حرص الكاتب على زينته، بل بالغ فيها، ومن تلك الأخطاء على سبيل المثال لا الحصر:

1- جاء في(ص11): (يتسائل). والصواب(يتساءل) فالهمزة على السطر وليست على النبرة.

2- جاء في(ص17): (الكأبة). والصواب(الكآبة) بالمد لا بالهمز.

3- جاء في(ص40): (في عيني والدي كلاماً) والصواب(كلامٌ) لأنه مبتدأ مرفوع.

4- جاء في(ص51): (إن من يقل: أنا موجوع ينسى الآخرين). والصواب(يقول) فلا وجه للجزم البتة.

6- جاء في(ص102): (صار يبدو جثث كبير). والصواب(.. كبيراً) لأنه صفة لمنصوب وهو نكرة يجب تنوينها.

7- جاء في(ص145): (ها أنذا وحيداً) والصواب(وحيد) بالرفع، ولا وجه للنصب.

8- جاء في(ص164): (كانا ينظران إلى بعضهما) والصواب(كانا ينظر أحدهما إلى الآخر).

9- جاء في(ص 168): (يجعلني إمّا أبلها أو في الطرف الآخر) والصواب(إما ابله) بدون تنوين لأنه ممنوع من الصرف.

10- جاء في(ص174) (تلى ذلك مباشرةً) والصواب(تلا) بالألف الممدودة.

11- جاء في(ص191): شعرت أن لدى العجوز توق) والصواب(..توقاً) لأنها اسم(أنَّ). واسم(أنَّ) منصوب.

ورغم ما تقدم، فإن هذه المجموعة التي تمثلت خلقاً سوياً كانت"كالحسناء التي لا تعدم ذماً"، فهي تشكل معماراً فنياً صادراً عن كاتب مارس فن القصة نحو عشرين عاماً. ولكن الحركة الأدبية في كل زمان ومكان لا تقوم قط، إلا بجناحي الإبداع والنقد معاً، وإذا كان(شريقي) قد صنع الجناح الأول، فإن ما مثلناه نحن هو الجناح الثاني، وما كان غرضنا هنا سوى أن يقدر طائر الأدب على التحليق متحرراً من أية عوائق أو موانع.

د. عادل الفريجات

❑

قراءات ... قراءات ... قراءات

[illegible]

تبتدئ المجموعة وهي السادسة للشاعر الدكتور "نزار هنيدي": "الرحيل نحو الصفر"(1) بمقدمة كتبها الناقد يوسف سامي اليوسف، وقد وضع في مقدمته تلك بعض الأحكام والصيغ التي تتحدث عن الشعر العربي المعاصر بتشاؤمية واضحة، إضافة إلى مقولات عامة تنتظم الشعر في جميع العصور (ص6)، ثم يقدّم بعض النظرات التقويمية، التي تخصّ المجموعة الشعرية التي نحن بصدد الوقوف معها... وقد رأى الأستاذ اليوسف أن الشعر العربي مات دون معيار: "بل قل: إن كل شاعر قداتخذ لنفسه معياراً يخصّه وحده". (2) واستثنى مجموعة من الشعراء يتناثرون في بقاع الوطن العربي...

وأراني أتفق والناقد فيما ذهب إليه، وأضيف أن ليس ثمة مسمى دون معايير، فمجرد تسمية الأشياء، هو اعتراف بوجود معايير تميّزه من سواه وتبرز سماته، وجزءاً من قوامه على أقل تقدير...

وما أظنّه... هو أن الشعر المعاصر، إنما بات يفتقد إلى النموذج والمثال الذي يحتذى، فقد استغرق الشعر العربي المعاصر بتأثيرات متعددة في التجريب إلى درجة لم يستطع معها خلق النموذج والمثال؛ فلم يستطع خلقه في شاعر إلا أقلّهم، أو في قصيدة نمط ومثال وأظنّ أن ثمة بضعة من المقاييس يمكن إضافتها إلى ماذكره الناقد من مثل "العمق، والصدق، والإيحاء"، والسعي وراء كلّ ماهو سام، والابتعاد عن الإغراق في الانبهام والاستغلاق.

فالشعراء العرب ما فتئوا منذ مطلع عهد الحداثة الشعرية، أي منذ نصف قرن، يحولون تكريس مجموعة من المقاييس للقصيدة الجديدة.. من مثل:

1 - انتظام هذه القصية في تفعيلة، من حيث الموسيقي، أو التزام أكثر من تفعيلة واحدة في القصيدة، إضافة إلى عملية التوقيع التي حاول الشعراء المعاصرون -من خلالها- خلق موسيقى بديلية من الموسيقى التي تخلّوا عنها عند تخليهم عن الأوزان الخليلية المعروفة.

2 - التزام القصيدة الجديدة الصورة المتشابكة غير الجزئية التي يمكن اقتطاعها من السياق.

3 - التزام الشعر المعاصر اللغة الشعرية التي تعتمد الانزياح والرمز وتبتعد عن المباشرة والنثرية، وتعتمد الإيحاء والإلماح وعدم التصريح.

4 - التزام الشعر المعاصر جله، إدخال عناصر التراث- من أسطورة، وتراث ديني وحكاية شعبية، أو -استخدام الأليجوري- في بناء القصيدة وتكوينها.

5 - امتلاك الشعر المعاصر -في بعض نماذجه العليا- رؤيا تنتظم القصائد بل ربما تنتظم الأعمال الشعرية بشكل كامل، فتكون الرؤيا المحور والمحرّك الذي يصنع الشعر والقصيدة.

6 - اعتماد الفجوة التي تقوم بين أفق التوقّع، وما تقدّمه القصيدة المعاصرة فعلاً مما يؤدي إلى الإدهاش والطزاجة والجدة وأظن أن عدم امتلاك القصائد الجديدة لهذه العناصر التي باتت تشكل معايير لها يخرجها من دائرة الشعر المعاصر ويجعلنا نحكم عليها بالتفاهة، وبأنها ليست من الشعر في شيء...

أعتقد أن مادعا الأستاذ اليوسف إلى مثل هذا الموقف، هو كثرة الإدعياء -ادعياء الشعر- في هذه الآونة، ولكنّ السؤال الذي

يطرح نفسه، وهل خلا زمنٌ من هؤلاء في الشعر والأدب والفن؟؟

فالذين استطاعوا أن يصنعوا النموذج والمثال الأدبي أو الشعري هم قلائل من الأفذاذ، ومثل هؤلاء يؤسسون للمعايير، فيسير عليهم بعدهم من يسير، والآخرون، بعضهم من يجتّر ويكرر... ومنهم من يبدع داخل النموذج فيحسّنه ويضيف عليه، ويفجّره فيخلق نموذجاً داخل النموذج كما فعل أبو تمام والبحتري وأبو الطيب وادونيس... ونزار قباني ومحمود ودرويش، والسيّاب وسواهم. ولكننا بصدد الحديث من المجموعة الجديدة التي اختار الشاعر عنواناً لها "الرحيل نحو الصفر ليكون هذا الرحيل -بدلالة المجموعة والقصيدة التي عنونها الشاعر باسمها -رحيلاً نحو البداية الحقيقية؛ البداية التي تسبق جميع البدايات ويمكن

أن تقسّم المجموعة من حيث الثيمات الكبرى التي تنتظمها إلى ثلاث ثيمات أساسية، قد يتفرع عنها بعض الثيمات الفرعية. أولها: الحب بأنواعه... وثانيهما الثورة التي تتضمن رفض السكونية والجمود، والرتابة، والزيف والفصام في هذا الزمن الذي ينقم عليه الشاعر، لأنه "زمن الرحيل إلى السراب...."!!..(3).

وثالثها: التحدي والاعتداء بالذات، وقد يقال: إن الثورة تتضمن التحدي ولكن الثورة قد تكتفي بالإشارة إلى ما لايرضى عنه، ولكن الشاعر لا يكتفي بذلك، بل يتحدى كل ماهو سائد سافر لا مواربة فيه، بل يدعو إلى هذا التحدي لنكون حقيقيين غير مزيفين.

ثمة موضوع رابع، وقد جاء نشازاً، بين هارمونية النغمات الثلاث التي تطغى على المجموعة، وهو قصيدة "قانا".... التي شكلت وحدها موضوعاً أقحم على المجموعة مبنىً ومعنى...

أما عن موضوعة الحب فإنها تكاد تنتظم قصائد المجموعة كلها مقطّعاتٍ وقصائد، ففي المقطعات نجد "شرارة، الزرقة، صورة، حريق الموج، رسالة، ندم، عش"، وكلٌ منها تناول لحظة حب صيغت بطريقة الومضة التي ترصد لحظة معينة ذات خصوصية وتميّز.

ففي مقطعة "الزرقة" تظهر لنا المفارقة التي يقيمها الشاعر بين عدم حبّه للبحر بزرقته ومياهه... وبين التزامه باليابسة بكل ما تجلبه من القسوة له "أمضى عمره في الطرقات اليابسة"(4)، وعلى الرغم من خوفه من البحر وعدم حبه له.. إلا أن شوقه لعيون حبيبته الزرق جعله يتمنى أن تزول اليابسة بكل ما تعنيه له من الأمان والاستقرار...

وفي "حريق" رسم صورة تموج بالحركة والبساطة والشفافية، فعناصر الصورة تنقسم إلى عنصرين وتركيب. أما الأول فهو صورة المحبوبة والشمس، التي غطت وجهها خجلاً من شمس أكثر ضوءاً منها وأكثر إشراقاً والعنصر الثاني: هو ذلك العبق الذي فشى بمرورها. مما أخجل الورد وهو المتخصص بالعطر... والعنصران الضوء والعطر اللذان يموجان اضطراباً من مرور "الحلوة" يؤديان إلى تركيب هو أن ثمة دخاناً يغطي الشمس بسبب احتراق ذلك القلب الذي مرّت من أمامه، فراح يتحرق ويحترق شوقاً ولهفة....

أما القصائد الطوال، فإن الحب ينتظمها جميعاً، عدا النغمة الناشزة في قصيدة "قانا" ففيها حب من نوع آخر، في سائر القصائد، يتوزع مابين الحاضر المعاش والذكرى المأسوف على ضياعها، المحزون على مرورها على الرغم مما تبعث في النفس "نفس الشاعر" من مشاعر الفرح والغبطة أو الحزن أيضاً.

ولعل قصيدة "الرحيل نحو الصفر" التي أعطت -بجدارة- اسمها للمجموعة من أكثر قصائد المجموعة فوحاناً برائحة الحب السامي، الذي حوّل حياة الشاعر وقلب معاييره، ومعادلاته، وأكسب وجوده الرتيب الساكن الكثير من الحيوية والحركة والفرح... وفيها يرصد مشاعره بدقة الروائي الذي يسجّل كل نأمة وكل رفّة جفن وكل تحوّل يصيب المشاعر والأحاسيس وهو يسير في القصيدة مع مسيرة مشاعره، وما اعتراه من تغيّر، فبينما هو غارق فيما ظنه الطريق الوحيدة للحياة. الذي قد يعطي السعادة والنعيم؛ كالنجاح، والمجد، والشهرة، فإذا به يكتشف في لحظة رؤيوية، أن الطريق الحقيقية نحو السعادة شيء آخر، إنه ذلك الشيء الذي يلخّص الكون والوجود. ويخترق الكون من خاصرته فيؤلمه ويسعده في آن. وكأنه الثقبُ الأسود الذي تتجه إليه كل الأشياء وكل الأحلام ويصل بالإنسان نحو ممالك الحكايات ونحو ينبوع الفرح والمسرات.

إنه طريق الحب الحقيقي الذي سيقود حتماً نحو الانسجام مع الذات الآخر الذي يبحث عنه الشاعر في مجموعته التي بين أيدينا، بل نحو الانسجام والتوافق مع كل شيء في الوجود، فمنه البداية، ومنه كانت الحياة وإليه تنتهي الأشياء في دورتها، إنه شيء يشبه بداية الدائرة ومنتهاها، ومن هنا كان / الرحيل نحو الصفر/ عنواناً موفقاً جداً للقصيدة وللمجموعة أيضاً. فالوصول إلى ذلك الشيء يصل الإنسان إلى تلك المصالحة المفقودة لأنه أسّ الوجود وعلّته الأساسية الكبرى:

"لم يعد في الكون شيءٌ
غير أمواج أثيرِ
تتجلّى
في ارتعاشاتِ النغم
وتوارى كلُّ ما كان من الأعداد
إلا مفرد
لا يقبل القسمة والجمع

ولا أسٌ له
لم يبتدئ في زمنٍ
لا ينتهي في زمنٍ
منه الذي يأتي
وما سوف...
ومنه
ما أتى منذ القدم"(5).

وفي مدارات الوصل يتابع مسيرة تجربة الحب الجديدة، ويبدو فيها قد تجاوز البدايات.. ولم يعد ثمة مجال للرجوع.. فقد غاص في بحر الحب حتى أذنيه ولذاذة الوصل جعلته يتجاوز الهواجس والتردد... ليصل عبر الحب إلى قمة فيها تقبع تلك المحبوبة التي امتزجت مع روح الشاعر.. ولهذا تراه وقد ابتدأ قصيدته بالمفعول المطلق الذي يشير إلى انتهاء الغاية... ويكرر

ذلك في بداية مقطعين، وفي بعض مقاطع القصيدة أيضاً...

"قانضاً في لجّة الفصل...

مندفعاً.. نحو قبة رؤيا...

كاشفاً سر عقم المرايا التي لم تعُد بظلّك"(6).

وهو في هذا يشير إلى أن الحب الذي أصابه جعله شجاعاً غيرَ هيّاب ولا متردداً ومن هنا كان تعبيره عن طريق المفعول المطلق. فبعد أن كان خطابه في "الرحيل نحو الصفر" يُبنى على ضمير الغائب المستتر في الفعل الحاضر... / يتوارى، ليس حزناً مايعانيه.. فما من طلل يبكي عليه/ لا تسله... هو لا يعرف ماذا حلّ فيه/ وفي هذا دلالة على التردد والخوف..

يتحول الخطاب إلى المفعول المطلق الذي يشير إلى ضمير المتكلم الواثق المقتحم غير المتردد.. وتنتهي القصيدة بضمير الأنا الذي يشير إلى المجاهرة والثقة بينما تنتهي القصيدة السابقة، بضمير الغائب المتمرد.

أمّا في "السيرة الزرقاء" فيسيطر لون عيني الحبيبة على الشاعر، فيجعل منه محور الوجود، وعلة الكون، منه يبتدئ الوجود، يدخل في تكوين كل شيء جميل في هذه الحياة، ويلخص في المجموعة التي

وضعها للقصيدة قيمة هذا اللون الذي يدخل في تكوين كل شيء مهم بالنسبة إليه، فالجمال والطبيعة اللذين يعبّر عنهما بالبحر والسماء، والجمال المجرد الذي يعبّر عنه بهالة النور وبقلب النار.. ثم يأتي المحور وهو عينا الحبيبة.... ثم تأتي الأشياء التي يهتمّ لها على الصعيد الشخصي وهو الطبيب الجراح والشاعر، فيرى من الجسد البشري لون عروق الجسد الزرقاء فقط، ومن الكون لون الحبر الأزرق فالأزرق بات لديه محوراً لكل ماهو جميل ومهم في هذه الحياة...

وفي القصيدة يفسّر سرّ الأزرق لديه، فهو الذي يعيد إليه الانسجام ويهيء له طقس الكتابة، لأنّه /يرتّب أوراقي/ ويهيئ طقسي..../ يسكبُ في قلبي إكسير الكشف/(6).

وإذا كان ثمة "تناص معنوي" مع القرآن الكريم في الآية الكريمة: "وعلّم آدم الأسماء كلّها، ثم عرضهم على الملائكة فقال أنبئوني بأسماء هؤلاء إن كنتم صادقين"(7). فهذا يدل على أن الشاعر قد وصل بالأزرق إلمرتبة عليا.

ثم يأتي الشاعر بمقطع من الشعر الموزون المقفى، وكأنما يأتي بالشاهد على صدق مايقول:من أن الأزرق هو الذي علّمه البيان والشعر، وكأنه يقول: إذا ما أردتم الدليل...فها هو ذا، ثم يأتي ببيتين من الشعر الموزون المقفى شاهداً على صحة مايقول، ومن هنا يكون هذا الهامش مسوّغاً من ناحية إتمام المعنى في القصيدة، وليس شيئاً ناشزاً لا ضرورة له، كما قد يتبادر للوهلة الأولى، لأنه لا يضيف من حيث المعنى شيئاً جديداً وليس ثمة ضرورة فنية له، ومايحتمه سياق المعنى في القصيدة وتوافق الشاعر مع سياق المعنى المتواجد في قصيدته.

ثم يتابع بعد الهامش، فيعيد سرد الحادث الذي بدّل حياته منذ البدء ويستغرق ذلك المقاطع؛ الثالث، والرابع والخامس. ويكرر السيرة مرة أخرى، ويسجل إحساساته ومشاعره، تردده، وخوفه، ثم اندفاعه نحو الحب بكل جوارحه بعد أن لاح له نجم الأمل الذي دعاه إلى شق حجب التردد فأسرج براق الحب وعبَرَ به حواجز الخوف، وهدم أسوار اليأس... ليشعّ قلبه، ولتعبق سماؤه بعطر الحب والأشواق، ولتنفتح أمام ناظره أجمل مناظر الدنيا، حين تعرض الأشجار كلّ مالديها من فتنة وإغواء...وعلى الرغم من أن الدرب كان طويلاً حقاً حتى وصل إلى ماهو فيه ولكن لذة الوصول جعلته لا يشعر بزمن السعي من أجل الوصول فصار /الدرب /أقصرَ من مرمى أوراق الوردْ./(8).

في المقاطع التالية يشكو تردد الأزرق في الحب، الذي بدا خائفاً من الحب بتأثير ذكريات قديمة حين /علتْ صرخات الأشلاء المطمورة/ تحت تراب النسيان/

ولكن الشاعر يرجوه... ألا يوصد باب الحب في وجهه.. /يا أزرقْ/ لا توصد/ في وجهي الباب... ثم ينتهي القصيدة بما يمكن أن يقدمه الأزرق له.

وفي قصيدة "قبل المطر"ثمة حوار مع صامتة، حوار رائع متدفق بالإيقاع والموسيقى المرحة، حوار تتدفق منه حالة توهجٍ جنسي محموم، فيه الكثير من الألق، حالة الحب السامي، الذي لا يقف عند حدود الجسد بل يعطي للروح الأسرار، ويدعو لحياةٍ مرحة سعيدة. أما عن الصمت المخيّم الذي يرين على تلك الصامتة، فإنه لا يتعدى أن يكون سحابة ممتلئة ثقيلة قبل أن تدفع بخيراتها وأمطارها. ذلك المطر الأزلي الخيّر الذي يسمو بالروح، ويرتفع بها إلى زوايا ألقِهِ، لا تعرفها الروح إلا به، عبر ذلك الالتحام الذي يولّد ذلك "اليوفوريا".. الذي يتسامى إلى أبعد نقطة في الوجود الإنساني، بل أبعد نقطة يمكن أن يصلها الوجود الإنساني قبل لحظة الموت والانتهاء وبعيداً عن هذه اللحظة.

ثم تمسي الحياة مزركشة جميلة كالسجادة الرائعة الجميلة الدافئة فتأتي قصيدة "سجادة الأيام" مضمخة بعبق الحب الذي أحال حياته جمالاً واستقراراً، وثقة بالنفس.

"على سجّادة الأيام

أرمى جذوة القلق"(9).

ويبدو أن نغمة الحب الواضحة في القصيدة على الرغم من تفعيلتها التي توحي بالفرح بنغمتها الراقصة مفاعلتن.. أو مفاعلتن، تعود إلى أن القصيدة قد جاءت في لحظة خواء من الحب الذي كان لدى الشاعر "كأبريق من البهجة مملوءاً لديه..."؛ ولكن الحزن لا يستمر طويلاً حيث تنتهي القصيدة بالأمل والتفاؤل وبالتساؤل الحزين الذي يطبع القصيدة بطابعه.... طابع الخوف من فقد لحظات السعادة والحب المتألق، الذي بات الآن مجرد ذكريات تتراجع فوق صفحات من الورق...

"على سجّادة الأيام

أرمي جذوة القلق

فهل تبقي لنا الأيام

متسعاً

سوى الورق؟...(10)

أما "الجرة المكسورة" فقصيدة حب تقوم على الذكريات التي فجّرها حادث "الآن" حيث يبدؤها بـ "يذكر الآن...." فالمادة التي تتشكل منها القصيدة هي من معطيات الماضي الذي انقضى، وهاهو ذا يعود "الآن" فثمة حادث كسر الجرّة التي خبّأ فيها ذكرياتٍ مؤلمة، أو ثمة شخص قام بذلك فأيقظ ذكرى حب مؤلمة نامت منذ سنين. فبعد أن يذكر كل شيء؛ العينان، وتفاصيل المكان، والجارة، والمدخل، والورد، والشبّاك، وعمود الكهرباء، والمصباح، والضوء، والعشب، والطير، والغيم، والفراشات والرقصة الأولى، والأماني والأغاني... كل تلك الأشياء التي خبّأها في جرة وطمرها في قاع أحلام الصبا... بعد ذلك كله يتساءل.....

"من كسر الجرّة

من أيقظ فيه

لوعة العمر

ومنْ... أضرم نار الهذيان؟"(11).

هذا هو المحور الرئيسي، والأوسع، في هذه المجموعة، محور الحب الذي يحياه الشاعر، فيغيّر حياته، ويجعله أكثر انسجاماً مع نفسه والكون ويسمو به نحو آفاق الرؤيا والإبداع، ويمنحه الفرح والسعادة، أما الحب الذي عاشه، فكان فيه الألم والحزن كما كان يحمل الفرح والألق والدهشة أما المحور الثاني الذي يشيع في المجموعة، فهو الثورة على كل ماهو ساكن يوحي بالموات؛ وعلى الرتابة والزيف والفصام الذي يحيا إنسان هذا الزمن الذي يعيش -مضطراً- بعشرات الوجوه. متقلباً، غيرَ حقيقي، زائفاً. وقد تبدّى هذا المحور في بعض المقطعات التي دعاها "ملمنمات" وفي قصيدته الأخيرة "المجذاف".

فثمة ثورة على السكونية والتردد، وانتظار ما يأتي به الزمن، بسلبية غير فاعلة يمقتها الشاعر ولا يرى فيها سوى التعفن والنتانة، كما هو الحال في مقطعة "الجدار"، ص 22، بينما يثور في "صعود"ص 25، على الاستكانة والملاينة، التي قد تأتي بالراحة، والصمت الذي قد يأتي بالمنفعة، ولكنه يرفض ذلك، ويرسم الطريق الصحيحة، أحمل صليبك وامشِ

"أما كان يمكن أن تتدثّر بالصمتِ

لكنني

لم أجبهم

وتابعتُ وحدي الصعودَ

إلى الجلجلةِ"(12).

أما في المقطعة التي سمّاها "هلال" فإنه يثور على الاطمئنان إلى كل ماهو موجود، ويدعو إلى الثورة على الرّكون إلى كل ماهو قائم، فهو بهذه المثابة ديكارتي يرى أن الوصول إلى الحقيقة لا يكون إلا عبر الشك في كل شيء والتساؤل، وعدم الرضا بالأجوبة الجاهزة الكائنة.

وفي "النهر" يرى أن كل حال تبقى على ماهو عليه، إلى أن يأتي مايخلخل سكونها فتعطي خيراتها وتفيض خيراً وندى، فالنهر كالحياة يصبح كالمستنقع إلى أن جاءت تفاحة آدم وحواء الثورية، تفاحة المعرفة لتصنع الحياة، بكل زخمها وخيرها، وحركيتها.

ويتجلى هذا المحور أيضاً في قصيدة "المجذاف" فيثور على الرتابة، وينطلق مثل النوارس ليفتش عن بديل... ويرفض الاستكانة والطمأنينة والتلوّن، وإن كانت جميعاً، تأتيه بالدّعة والراحة، فهو منذ البداية كان ثائراً، فلا يكفّ عن الصهيل ضد كل ماهو زائف وقبيح:

"منذ البداية كان في أعماقه

مهر جموح

لا يكف عن الصهيل"(13).

أما المحور الثالث، وهو التحدي والاعتداد بالذات، فيبدو في المقطعات وقصيدة "المجذاف" أيضاً، وهو في تحدّيه هذا، لا يكتفي بالتنبيه إلى كل ماهو قبيح وزائف، بل يتحدى المجتمع الذي يريد أن يدجّنه ويقولبه في قالب يرفضه ويأبى إلا أن يعيش صافياً بعيداً عن الزيف والمراءاة ففي مقطعة "ندم" يرفض التبعية لأحد، وإن كان ذلك نسراً قد يحلق به عالياً في هذا العالم، ويرفض إلا أن يكون ذاته متحدياً مواصفات المجتمع الذي يعيش فيه، غير آبه بالصعوبات، مصمماً على أن يصل إلى مايصبو إليه وليس عبر مخالب نسر، مهما كانت قوية وقادرة. وفي "صعود" يبدو التحدي واضحاً، فهو لا يحني الرأس حتى تمرّ العاصفة، ولا يتدثّر بالصمت... بل يفضل أن يسير نحو الجلجلة وفي "بوح" يصرّ على أن يكون حقيقياً، ومنسجماً مع نفسه فيصرّ على أن يصغي إلى وهج نبضه ومايعتقد به غيرَ عابئ بكل الأنوار واللمعان...

وفي قصيدة "المجذاف" يبدو التحدي في ثنايا القصيدة كلها.. فهو يبدؤها بـ "لايترك المجذاف" وقد بات "المجذاف" رمزاً للإرادة والفعل فهو يعلن منذ البداية بتحدٍ، بأنه يريد أن يفعل و"يعاكس التيار والأحلام"، "يحتضن انفجارات الكواكب"، لا يخشى النوائب أقرانه:

البحرُ والنارُ والليل... وهو يرفض أن يعيش بأكثر من وجه ويتحدى المستنقع الذي يمارس مثل هذا..

ولابد لي قبل أن أترك الحديث عن التيمات المكوّنة للمجموعة من الحديث عن قصيدة "الأرواح ترفرف فوق قانا" التي جاءت ناشزة عن أجواء المجموعة كلّها.. ولا أدري ما الذي أغرى الشاعر بوضعها في ثنايا مجموعته فهي لا تتسق مع قصائد المجموعة لا من حيث المعنى ولا من حيث البناء الشعري واللغة الشعرية، على الرغم من استخدام الشاعر فيها لمجموعة من الألفاظ الشديدة التعبير عن أجواء الحرب والجريمة التي تمت في "قانا" فمنذ البدء تفرض الحرب نفسها على الشاعر فيبدأ القصيدة بهذا الفعل المعبّر... "انفجر" ويثني بـ "والصوت أفرغ أحشاءه/ ثم/ ارتجتْ الأرض"(14).

ثم يتابع أجواء الكارثة ويصورها ويذكر جزئيات تجدر بالقصة أكثر مما تجدر بالقصيدة وعلى الأخص في المقطع الثالث والرابع والخامس والسادس ولا يشفع لها تلك الدرامية التي حاول الشاعر أن يظهرها من خلال الجدل الذي أقامه بين الأرواح

ليقع فريسة النثر وجدل الآراء والأفكار التي لا تحتملها القصائد، ولكن المقطع السابع ينقذ القصيدة حيث تسوده شعرية واضحة. وربما كان الموضوع سبباً فيما وقع فيه الشاعر فهو ليس من موضوعاته المفضلة، إلا أنه انفعل بالحدث الكبير وأبى إلا أن يعبّر عنه...

ولكي يتمكن الشاعر من تقديم مجموعته، فقد اعتمد مجموعة من الأساليب الفنية والتقنيات التي يمكن أن نذكر منها اللغة الشعرية والصورة والاستفادة من الموروث الديني، والموروث الشعبي، واللجوء إلى الفجوة بين أفق التلقي وبين ما تقدّمه القصيدة فعلاً، إضافة إلى بعض الأساليب والتقنيات الأخرى يفتتح الشاعر مجموعته، بمجموعة من المقطعات التي تقوم على الومضة الشعرية التي تقول أشياء كثيرة من خلال بضع كلمات أو بضع عشرات منها، فثمة مقطعات لم تتجاوز كلماتها عشر كلمات أو إحدى عشرة كلمة، ولكنها قالت أشياء كثيرة... كما هي الحال في "الروح" و"النير" و"السندبادة" ففي مقطعة "الروح" مثلاً يريد الشاعر أن يتحدث عن ذلك الشرخ القائم بين الروح وبين متطلبات الجسد، فثمة فصام بين الروح والجسد يرفضه الشاعر ويعترض عليه، لأنه يأتي بالتعاسة والعذاب، ويريد أن يقول، إن من أقام هذا الفصام، أو المسؤول عنه على أقل تقدير، إنما هو الآخرون "سيزيف... إن الصخرة الباقون..."، فهم الذين ربطوا مركبة الروح وجروها وأحدثوا ذلك الشرخ بينها وبين الجسد بعذاباته وآلامه فتركوا الإنسان مغترباً عن نفسه، وهو ما يرفضه الشاعر وقد لجأ في بداية مقطعة الاستفادة من الموروث الديني لاستجلاب الإحساس بالقبح لدى المتلقي مما يريد الشاعر أن ينفّره منه، حين افتتح المقطعة بقوله:"بحبالٍ من مسد..." لما تحمل هذه العبارة من مخزون لدى الإنسان العربي لارتباطها بالنص الديني الذي يقول:"تبّتْ يدا أبي لهب وتبّ (إلى...) في جيدها حبلٌ من مسدٌ..."(15)، فللنص الديني ارتباطه بشيء قبيح، كان يقوم به أبو لهب وامرأته حمّالة الحطب". بحق محمد "ص" فالقبح الذي تثيره السّورة.. هو ما يستحضره ذهن المتلقّي بمجرد أن يقول الشاعر: "بحبال من مسدٌ"(16).

وليست المقطعات شيئاً طارئاً على الشعر المعاصر، فقد استعملها أدونيس وفايز خضور ونزيه أبو عفش، وسواهم فشكلت وسيلة جميلة لنقل هذه الومضة الفنية، وكان الشعراء السوريين في هذا يتابعون مقال به الرمزيون الذين لم يستحبوا القصائد الطوال...أو طول القصائد، وقالوا بأن الشحنة النفسية التي تولد القصيدة لا تستمر طويلاً.. وبتفريغها ويجب أن تتوقف القصيدة...

وإذا تحدثنا عن لغة المجموعة، نقول بأن الشاعر واحد من الشباب المعاصرين الذين اشتغلوا على اللغة الشعرية وفهموا أسرار كيمياء هذه اللغة، حتى باتت معادلاتها سهلة طيّعة بين يديه.

أما الصورة، فإضافة إلى الطرق المألوفة في بناء الصورة في الشعر المعاصر والتي تقوم في معظمها على الانزياح اللغوي فثمة طريقة تكثر لدى الشاعر، وتقوم على استحضار عدة عناصر لتشكيل الصورة، مما يوحي بوجود شيء من الصراع فيما بين هذه العناصر.. لتصل إلى تركيب جديد أو لتتوج بتركيب جديد:

"مرّت الحلوة
وانداح العبق
خجل الوردُ
وغطّت وجهها الشمسُ

يستر من دخانٍ
راح يصّاعدُ
من شباك بيتٍ
فيه قلب يحترق"(17).

فالعناصر هي العبق... والورد اللذين قام بينهما شيء من الصراع أو التنافر كما يوحي به السياق.. والنور، والشمس التي سترتْ وجهها بستر من دخان راح يتصاعد بسبب احتراق قلب من اللوعة والشوق.. فالدّخان والاحتراق شكّلت تتويجاً للصورة.. أو قل تركيباً ناتجاً" عن الصراع الذي أوحى به السياق، وإن لم يكن حقيقياً.

أما الاستفادة من الموروث، فلم يأتِ عفوياً ساذجاً، على طريقة التضمين أو الاقتباس، أو على طريقة إعادة الرواية وذكر الأحداث أو بعضها، لاستحضار حالة مشابهة للحالة الراهنة، بل كان استعماله يقوم على التناص البعيد غير الصريح وغير المتعمد، بل الذي جاء تلقائياً عضوياً، لا يمكن فصله عن السياق أو استبدال شيء بآخر به في موضعه وفي هذا حرفية الشاعر المتمكن من ثقافته، ومن أدواته الفنية التقنية وأمثلة ذلك في المجموعة كثيرة.

فمنها ماورد في مقطعة "الروح" "بحبال من مسد"ص 21، وقد مرّ الحديث عن التناص الموجود فيها من القرآن الكريم مع سورة "المسد".

ومنها ما جاء في قصيدة "السيرة الزرقاء" في المقطع الثامن:

"يا أزرق روحي لم تتعب
لكني أتعبتُ الجسدا
جرّبْتُ
سلكتُ شعاب الريح
هززتُ نخيل الوقت
شربت رمادَ التيه
ولكني
لم أطفئ يوماً قنديلي"(17)

فقد استفاد الشاعر من القرآن الكريم من سورة مريم:"وهزّي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رُطباً جنيّاً"(18). وقد جاءت استفادته ليس على طريقة التضمين، بل عن طريق التناص، ومجرّد أن قال: "هززتُ نخيل الوقت" استدعى إلى ذهن المتلقي ماجاء في الآية الكريمة. وكذلك قوله: "شربتُ رماد التيه..."، إذا استدعى إلى ذهن المتلقي مأعاناه الذين خرجوا حين ضاعوا في التيه وكذلك قوله:

يا أزرق
مدّ بساط البحر

ودرّبني
كي أمشي فوق الماء"(19).

وهو بهذا يستدعي دون أن يذكر حادثة سير السيد المسيح على الماء(20) وإيحاءاتها من حيث إعطاؤه رداء النبوّة، بامتلاك حب ذلك الأزرق، وقد قدّم تلك القصة للمتلقي دون أن يذكر شيئاً من حوادثها أو جزئياتها بل اكتفى بقوله "درّبني كي أمشي فوق الماء" ليجعل المتلقي يستعيد تفاصيل تلك القصة الدينية وليثير في ذهنه إيحاءاتها الجميلة الرائعة.

ويفعل مثل ذلك في قوله:
"يا أزرق
مرّرْني في النار
وأرشدني للنبع
وعلّمني الأسماء"(21).

فعبارة علّمني الأسماء تتناص مع الآية "وعلّم آدم الأسماء كلها ثم عرضهم على الملائكة فقال أنبئوني بأسماء هؤلاء إن كنتم صادقين"(22).

وهو بذلك يثبت الإيحاء بأن الأزرق شيء مهم في حياته ووجوده، كذلك هو الأزرق مصدرُ الإلهام الحقيقي بالنسبة للشاعر، وهو القادر الوحيد على أن ينطقه بالشعر...

كما يستفيد الشاعر من التراث الحكائي الشعبي، في مقطعة سماها "ندم" حين يستدعي إلى ذهن المتلقي بعضاً من قصص السندباد البحري دون أن يصرّح باسم السندباد، مكتفياً بذكر جزئية من جزئيات القصة.. وليتمكن من خلالها استدعاء القصة كلها، وإيحاءاتها الساحرة الأخاذة فتضفي على المقطعة سحر الحكاية ممزوجاً بسحر المعنى الذي يريد الشاعر أن يوصله إلى متلقيه.. بقي أن نشير إلى استفادة الشاعر من بعض تقنيات الأجناس الأدبية الأخرى... وعلى الأخص الحكاية والقص مستعيراً ذلك من فن القصة وقد بدا ذلك واضحاً في الكثير من قصائد المجموعة في "الرحيل نحو الصفر" وفي بعض مقطعاته "ندم" و"صعود" وفي قصيدة "السيرة الزرقاء" وفي قصيدة "الأرواح ترفرف فوق قانا" حيث استرسل في السرد وأغرق في التفاصيل بشكل يليق بفن الرواية أكثر مما يليق بالشعر...

كما استفاد من المسرح حين مَسرَح بعض اللقطات لتأدية مقطع حركي قلق كما فعل في قصيدة الرحيل نحو الصفر".

" ما للوقت يقتات الحصى...؟
أين طريق القلب؟..
هل ضيعت أشياءك
مهلاً
هذه النجمة كانت بين كفيك
فغرّت"(23).

فمن الواضح جداً تعدّد الشخوص في هذا المقطع، وتعدد الأصوات التي قد تكون صادرة من الشاعر ذاته، إلا أنّها تنطلق من زوايا مختلفة في النفس مما يرشحها لتشكل شخوصاً متعددة، تتحاور وتصطرع لتشكل مشهداً مسرحياً...

تميزت المجموعة بطغيان الرومانتية بحكم الموضوعات التي شكلتها... كما تميّزت بالغنائية الواضحة من خلال طغيان ضمير المتكلم في معظم قصائدها.. ويبدو ذلك أوضح مايكون في قصيدة "سجادة الأيام" التي يمتد فيها ضمير المتكلم علىمساحة واسعة من جسم القصيدة، إضافة إلىتلك النغمة الحزينة التي ترين عليها فتزيد من غنائيتها، إضافة إلى تفعيلتها التي رفعت نبرة الإيقاع فيها...

جاءت الموسيقى التي شابت قصائد المجموعة من التفعيلة حيناً ومن التوقيع أحياناً- ذلك الذي كان يخلقه الشاعر عبر وسائل متعددة منها التقفية، ومنها التقطيع السريع أيضاً.

"ليس يأساً
أو ندم
ليس شكوى من ألمْ
ليس غوْصاً في خضمّ البحث
عن معنى وجودٍ
أو عدم... (24).

فالموسيقى تنبع من التفعيلة.. فاعلاتن فاعلن، ومن نظام التقفية التي التزم فيها الميم المقيّدة... فأعطى المقطع موسيقى صارمة تساعد في إتمام إيحاء المقطع الذي يريد أن يؤكد الشاعر فيه على أن ما أصابه ليس شيئاً مما يذكر أبداً...

ولكن التزام الشاعر بالقافية واستغراقه في هذا في بعض قصائد المجموعة-وعلى الرغم من جمال الإيقاع والنغمة- إلا أنّه أوحى بالرتابة والتوقع حين التزم الشاعر القافية من أوّل القصيدة إلى آخرها، فمزق بذلك ستارة الدهشة، وهدم الفجوة بين ما جاءت عليه القصيدة وما يتوقعه المتلقي من عدم التزام الشاعر بالقافية... حين يأتي التوقع مطابقاً وليس مفاجئاً...

مما لاشك فيه أن المجموعة واحدة من المجموعات التي يمكنها أن تعيد ثقة المتلقي بالشعر المعاصر، لما امتلكته من معانٍ إنسانية سامية ولما امتلكته من فنية كما تشكل نقلة إلى الأمام في مسيرة الشاعر، من حيث الفنّ الشعري ومن حيث الأساليب والتقنيات وأراني أتفق مع الناقد الأستاذ اليوسف في جعل صاحب هذه المجموعة واحداً من بين القلة التي تستطيع أن تمتعنا بالشعر.

❑

☐ الهوامش:

1 - هنيدي- نزار: الرحيل نحو الصفر، منشورات اتحاد الكتّاب العرب 1998.
2 - من مقدمة المجموعة- بقلم الأستاذ يوسف سامي اليوسف، ص.5
3 - هنيدي- نزار: الرحيل نحو الصفر ص .18
4 - هنيدي- نزار: الرحيل نحو الصفر، منشورات اتحاد الكتّاب العرب ط1998/1، ص .19
5 - هنيدي - نزار: المصدر السابق، ص .36
6 - هنيدي - نزار: المصدر السابق، ص.53
7 - البقرة- آية .31
8 - هنيدي - نزار: المصدر السابق، ص57.
9 - هنيدي - نزار: المصدر السابق، ص.73
10 - هنيدي - نزار: المصدر السابق، ص.78
11 - هنيدي - نزار: المصدر السابق، ص .94
12 - هنيدي - نزار: المصدر السابق، ص.25
13 - هنيدي - نزار: المصدر السابق، ص.103
14 - هنيدي - نزار: المصدر السابق، ص.81
15 - سورة المسد: الآية 1 و .5
16 - هنيدي - نزار: المصدر السابق، ص.21
17 - هنيدي - نزار: المصدر السابق، ص.60
18 - القرآن الكريم: مريم/.25
19 - هنيدي - نزار: المصدر السابق، ص.62
20 - الانجيل المقدس: متّى الإصحاح، 14 الآية، 25، وما تلاها.
21 - هنيدي - نزار: المصدر السابق، ص.62
22 - القرآن الكريم: البقرة .31
23 - هنيدي - نزار: المصدر السابق، ص.31
24 - هنيدي - نزار: المصدر السابق، ص34.

د.غسان غنيم

☐

قراءات ... قراءات ... قراءات



مغاني الجمل:

-هل صحيح أن حسن البحيري كان لا يصحو من خمرة الشعر؟!

-أم أنه عاشق التألق اللفظي، وصاحب المغامرة الجمالية المعاصرة؟ تلك المغامرة المذهلة، والتي تشتمل على جميع الاكتشافات المثيرة، الممتعة والمؤسية، المفرحة والمحزنة، وتجمع مع عفوية الشاعر، وصدق حدسه، أصالة الشعر، بكل ما في معنى (الأصالة) من صخب الموسيقا والإيقاع، واحتفالية الصور والخيال، وتزيينية المفردة والتعابير، ليخرج البيت، والقصيدة في حللٍ (خاصة بشاعرها) قشيبةٍ، في زمن غدت فيه الأصالة غريبة بين موجات التحديث، والتغريب؟!

إن جمالية الشعر تنبع من إدراك الشاعر أبعاد التجربة الفنية، فإذا ما تمكن منها تحوّل إلى فنان، وربما ارتقى وتسامى بها إلى درجة الواله، العاشق، المعطر للجمال، فالصورة التي يرسمها الرسّام للطبيعة، تحمل الطبيعة على أجنحتها، وتسمو بالنفس الإنسانية، وتمنح الأحاسيس والمشاعر رقة ورهافة لا متناهية، وقد تغدو صورة (حيفا) في سواد العيون، أكثر سحراً وجمالاً من جميع المدن البصرية التي عرفها الشاعر ببصره لا بباصرته، ويصبح لها مذاقاً فريداً في الذائقة الشعرية، كلما ذكر البرتقال والبحر والعصافير.

وعلى الرغم من أن البحيري أصدر ديواناً بعنوان (ظلال الجمال)(1) قوامه قصائد الحب، فإن مجمل ما أبدع الشاعر كان يميس في عالم الجمال، والطبيعة لديه هي الكنز الذي يتفجر الجمال منه، فإذا نظر فيما حوله انتشت الطبيعة، وسكرت القصائد، وتضوّع الورد، وغدت القصيدة لوحة فنية لها أبعادها وخصائصها المتميّزة، في حين نجد الشاعر يقف تجاهها وقد أخذته بجمالها:(2).

فانتشى بالمنى، وناجى وغنّى
بين آس الهوى، ومائس بانه

والطبيعة كما هي عند شعراء الأندلس، فردوسٌ مفقودٌ، تستوجب الحزن، فإن الشاعر حين يتذكر فلسطين - وهي لم تغب عن خياله- يتذكر العصافير الحزينة والكروم الذاوية، والحمام النائح، والزهر الذابل، فإذا ارتدّت الموجة العذراء عن رمل حيفا، ترتدّ معها مواجع القلب، لكنه الجمال يظلّ يُندّي القلب والحواس، في الغربة، أو حتى بعد الرحيل:(3).

أنا لولاك ولولا موطني
لم تثبْ نارُ الجوي في منمعي
عشتُ محزون الهوى نضوكما
ليس لي غيركما من مفزع

وإذا ما غيبوني في الثرى
وانطوى سِفْرُ الهوى فيه معي
غيّبوا طيفكما في خاطري
وطوَوا حبّكما في أضلعي

***

جمالية القصيدة البحيرية:

1-المفردة الشعرية: إن من يدقق النظر في بيدر الشاعر يدرك بوضوح، أن تمكّنه من اللغة قد جعل المفردة الشعرية تحتل مكانها اللائق في البيت، نتيجة دربةٍ ومرانٍ وانتقاء، ويظهر ولعُ الشاعر بالبحث عن الكلمة المناسبة المعبرة، لتغدو مع أخواتها، ليس مجرد حوامل لمعانٍ مجردةٍ، منقطعة الأواصر فحسب، بل لتحقّق من الجانبية والتشويق ما يبرهن على حذق الشاعر في اصطياد الكلمات، وترتيبها بصورتها الفسيفسائية التي تتكثف مع اللوحة الفنية، كما تدّل، وتؤكد على امتلاك لغة الشعر التي نهل منها أسلافه من أمثال عنترة والأحنف والشريف الرضي، ولذلك، فإن المفردة لديه، تتميّز بأنها لفظة حية، وصافية تحتفظ بنغمتها من إيقاعٍ وتوازن، بلوّن المشاعر العاطفية التي يحملها البيت في صيغته النهائية،

وهي تتشكّل، وتأخذ صفتها من جميع الملابسات التي تحيط بها وبظروف اكتسابها، بدءاً من الظروف الخاصة للطفولة التي اكتسبت في ظلّها، وحتى المواقف الإنسانية التي استمدت منها واستخدمت فيها:

وجَرْيُ بياض الموج عند شطوطه
فسربٌ تهادى ثم حط مرفرفاً
يقصّ بما لاقى ويروي بما وعى

حمامٌ على دوحٍ يرفّ ويسجعُ
جناحاً وسربٌ جاء من بعدُ يتبعُ
حكاية عمرِ الدهرِ، والدهرُ يسمعُ

إن تلمّس موضع كل كلمة في البيت، وتآلفها مع أختيها السابقة واللاحقة، يثبت أن هذه الكلمات المرسومة بعناية فائقة، تتحوّل من ألفاظٍ عادية إلى معانٍ متعددة، تحمل صوراً متلاحقة على أجنحة أنغام وإيقاعات مناسبة، وهي في هذا التحوّل تغدو في القراءة والإلقاء والذائقة الشعرية والدلالة رموزاً جميلة، وإثاراتٍ وجدانية لعالم جميل -على الرغم من جو المأساة- برع الشاعر في تصويره، وما التشبيه التمثيلي الذي يُشبّه فيه جريان الموج بزبده الأبيض عند شاطئ البحر، بالحمام الذي يتحرك ويغنّي على أغصان الدوح، سوى صورةٍ متألقةٍ جمعت في ثناياها جميع مقومات الصورة الشعرية الناجحة، من:

1-الحركة: جريان الموج، ورفرفة الأجنحة، طيران الحمام، ثم حطّه

2-الصوت: انسياب الموج، وصوت السجع، والرفرفة

3-واللون: بياض الموج، وسمرة الشاطئ، وخضرة الدوح، ولون الحمام

إن الشعر فنٌ وسيلته الأولى اللغة الموحية، والشاعر، صائغ ماهرٌ لهذه الكلمات المعبّرة، فهو يتعامل معها كما يتعامل عاشقٌ مع محبوبته التي لا يستطيع إخفاء عشقه عنها، فتراه ينجذب إليها تارةً، وتارةً أخرى ينبري ليعلّق على جيدها وصدرها قطع الحليّ.

إن القارئ الجيد لشعر البحيري، سيجد نفسه يسكر بالقصائد، كما يسكر الشاعر نفسه بكلماته، وهو عندما يقول:

ولو اعتليتُ على مشارفِ (كرملي)
و(خليج عكا) في مداه وحسنه
لشربتَ كاسات الجمال رويّة

قمماً يتوّجها السحاب الأقمرُ
وجه السماء ببدر تمٍ يُقمِرُ
وسباكَ من أبعادها ما تُبصرُ(4)

ألا نلمس في البيت الأخير مشروباً وكاساتٍ وجمالاً وغوايةً من كوثر السحر الحلال؟!

وكلمات شعره، ألا تعلق بالذاكرة، لا لشيء، إلاّ لأن كلماتها تذوب في الفم حلاوةً وعذوبةً وندى، ثم تفعل بنا ما تفعل؟!..

إنها كلماتٌ تحمل مثيراتها الوجدانية، فلا تكتفي بالنغم، ولا بالتحدّث عن الأشياء، وإنما بتوجّهها نحو الروح فتناجيها، وتخترها.

2-الإيقاع:

إن البحيري، الذي يُعَدّ امتداداً لعمالقة الشعر الأصيل في الديوان العربي المعاصر، قد اطلع على الشعر الأجنبي، وترجم من النثر (الأمير السعيد) لأوسكار وايلد، وانفلتت على شفتيه قصيدة النثر، ولكن من دون غموضٍ أو إبهام أو رمز، ولم يدخل في حياته قط (متاهة) الحداثة الشعرية، على الرغم من أنه في بدايات هجرته من فلسطين قد (عَبَرَ) سيناء إلى مصر، ومرَّ بجبل الطور، ولم يتحدث النقّادُ يوماً عن أزمةٍ شعريةٍ لديه، ولم يختلفوا يوماً في جمالية قصائده، وفنية شعره، وموسيقا بحوره، التي تعامل فيها مع الطويلة والقصيرة، والمجزوءة والتامّة، مما جعل الدارسين يضعون في خلدهم، أن البحيري نقي الدم والعروبة، صادق الهوية والانتماء، ولأن قصائده ترفل بجمالية الشعر، قد تألّقت فيها جمالية الأمكنة، فبحيرة طبريا، وذكريات الحبيبة، أكثرُ حميمية عنده من ذكريات حبّ لامارتين وبحيرته المشهورة، والنثر -نثر البحيري- ينفثه- وهو فتى- ليضارع الشاعر الفرنسي، ولتغدو الجداول والأحلام والنفس الإنسانية، والحب، عدّة الشاعر في رحلته إلى طبريا:(5)

وهذا الجدول المنسرح تحت الأفنان
أعلمتَ لماذا يجري؟
إنه يركض مسرعاً
إلى البحيرة
-أمْ أحلامنا
ليقول لها إنه رآنا
وحيدين
في أعماق الغابة

من الواضح أن صياغة الكلمات وزركشتها ليست هي مجمل وظيفة الشاعر، كما أن ترتيب الحركات والسكنات بمهارةٍ ليس هو معظم التأثير الشعري، وهو فوق كل ذلك ليس معظم التأثير الحسيّ، ذلك أن اللغة تشبه الموسيقا على نحو ما، أكثر من كونها مجرد مقاطع شبيهة بنغمات الموسيقا القائمة بذاتها، فكما أن النغمات الموسيقية بمفردها ليست هي كل الموسيقا، فكذلك الجمل الشعرية ليست هي الشعر، حتى لو كانت سلسة مصقولة، والنبضة الإيقاعية ضرورة لا مناص منها في الصوت البشري، وكل لغة تتألف من إيقاعات متناسقة موزونة بالضرورة، وإيقاعات اللغة ومقاطعها وجملها، هي التي يستغلها الشاعر فيما يستغل من أدواته الفنية، وربما جاز لنا القول، إن إيقاع الشعر، هو الوسيلة التي يستخدمها الشاعر في السيطرة على المشاعر، وإخضاعها لمشيئته، تماماً كما يفعل المنوّم المغناطيسي.

ولذلك، فإن المتتبع لمسيرة البحيري الشعرية، يدرك -على الرغم من أنه كتب قصيدة النثر- مدى استراحته الحقيقية إلى واحة الإيقاع التقليدي، والوزن والعمود، هذا الإيقاع الموسيقي الذي تتقبله النفس الإنسانية، وترتاح إليه، لأنه كونٌ شعريٌ خاصّ، تتحول فيه القصيدة إلى حلم، أو رؤيا كبيرة، من رؤى التجربة الحية التي تتبدّى، وكأنها لونٌ يهبط عليه كالإلهام، مع المحافظة على سمات القصيدة العربية الملتزمة عفوياً بما تعارف عليه النقّاد من:(6)

1- الالتزام بالوزن والقافية الموحدة غالباً، والمنوّعة في بعض الأحيان.
2- التقيّد بوحدة الشعور في القصيدة.
3- استعمال الحروف الرطبة في روي القصائد على غرار فحول الشعراء.
4- استخدام البحور المحبّبة، كالخفيف -وهو الغالب- والرمل والبسيط والكامل والوافر، وقليل غيرها.
5- غلبة القصائد الطويلة على شعره.
6- سيطرة المسحة الرومانسية التي تتخلّلها بعض النفحات الصوفية.
7- عذوبة اللفظ، والابتعاد عن الحوشي والتقعّر، مع المحافظة على الفصاحة والديباجة(7).

إن موسيقا الشعر عند البحيري، هي تلك النفحات الإنسيابية الهادئة التي تتناسب مع موضوعاته الوطنية التي غلّفتها المأساة بغلالتها الحزينة تارةً، أو التي جعلتها تشتعل ثورةً وجوى تارةً أخرى، وقد تضمّ القصيدة الواحدة ببحرها الرتيب وقافيتها الموحدة، الحزن والثورة معاً، ترسمها ريشة فنان ماهر، ولعلنا نلمح مثل هذا التنقّل في قصيدة البلبل، ومنها هذا البيت:

أما أنا وفؤادي مولع شجناً   فأين يا بلبلي راحي وريحاني؟!

وقصيدة البحيري، الطويلة والقصيرة، تتميّز بموسيقاها المعبّرة الآسرة، فلا خلل ولا جوازات، فإذا كانت حزينةً فإن بحرها يبكي، ويفيض حنيناً وشوقاً، وتجيش به الذكريات، حتى لتغدو أشبه بسمفونيةٍ شجية تعزفها هفهفات نسيم، ولوعة عصافير فقدت أعشاشها، وحفيف أوراق علتها صفرة الخريف.

أما إذا كانت فرحةً طروباً، فإنها توقظ المشاعر بصخب بحرها، وهدير ألفاظها، وتلقي في روع القارئ أنه يعيش في مهرجان حيٍ، تعزف فيه أمهر الفرق الموسيقية معزوفات الحب والثورة والفرح.

3-الصورة الخيالية:

إن الوقوف على خيال الشاعر يأخذ بأيدينا إلى الوقوف على إبداعه الشعري، وإمكانية تذوّقه، لأن القصيدة لديه -على الرغم من تقليديتها- تشكّل- غالباً- وحدة عضوية، وكائناً موّاراً بالحركة، يحمله الشاعر في أعماقه هاجساً دائماً، ويتمثّل وجوده في ذلك الحلم الذي يتجسّد على الورق.

إن مجمل الصور الشعرية الخيالية لدى حسن البحيري تختبئ خلف صورةٍ أمّ، هي فلسطين، وهي الذاكرة والخيال، والحقيقة والحلم، والماضي والحاضر والمستقبل، عندها تنتهي الآمال، وإليها ترجع جميع الإشراقات، ومن صورتها القابعة في الأعماق، تختصر آلاف الصور بآلامها وأفراحها وذكرياتها ورغباتها، وتتبلور في تلك الكيان الكلي الذي يؤلف أبعاد القصيدة، ويبقى أثرها كامناً في إفصاحها الدقيق عن مزاج الشاعر أو حلمه، وفي إلهامه الإجمالي الذي ينكشف في الشعور، والشاعر يتطلع إلى جزءٍ من العالم، وجزءٍ من الجغرافية، وجزءٍ من الطفولة، وجزءٍ من الفتوة والحب، وأجزاء كثيرة من الحرية والثورة والعودة، ويمارس جانباً من الحياة يهتز لحزنه الشخصي، أو لبهجةٍ يشارك فيها الناس جميعاً، ثم يحيل المشاعر والأحاسيس في مختبر وجوده إلى شيء ما، ليس قصيدةً مسطورةً على ورق، أو مرقونة في ديوان، وإنما يحيله إلى كائنٍ حيٍّ له صفة التأثير بديمومته واستمراريته وخلوده.

إن فلسطين تستدعي في المخيلة العربية الأندلس، وتستدعي في الدلالة والتناص صوراً حزينة، كرّستها السياسات وألوان التفرقة والضعف في البدايات ثم التمزق والتشرذم والانفرادات بالحلول، في نهايات حياة البحيري، لكن الشاعر لم يكن ينظر إلى فلسطين السياسات والزعامات والإيديولوجية، وإنما كان ينظر إليها على أنها الرمز والهدف، والجسم الجميل، عربي الروح والهوى، وهي في شعره كيانٌ تاريخي وجزء من الذاكرة، تتغلغل في صوره الحلمية والمادية، الخيالية والواقعية، الخفية والمجسّمة التي أبدعتها المخيّلة أو التي التقطتها من البيئة والواقع، تذخر بطاقات تعبيرية، وإيحاءات ملوّنة، ينفث فيها الشاعر روح تجربته، ليجعل العالم يحتفل بها، ويقف عند جمالها، ويتأثر بمأساتها من خلال صورٍ حشد لها الألوان والظلال، والنور والظلمة، وكل ما من شأنه أن يوقظ في النفس الإنسانية النوازع الخيّرة، ويحرك الوجدان أو يستثير الحواس، وهو على سبيل المثال- عندما يقول:

وسلافة الأرواح تُسكر كأسُها

من غير ما خمرٍ ولا خمّار

فإن الصورة التي صاغها بألفاظ عربية فصيحة، قد تألّقت، حين خالفت الصورة التقليدية المعروفة للخمر، والتفاتته إلى سلافة الأرواح، فيه كثير من الصوفية التي عرفناها في شعر ابن الفارض، كما إن فيه استلهاماً للتراث قد نجد مثيلاً له لدى المتنبي، وقد تلتقي هذه الصورة -في بعض ملامحها- مع الصورة الواردة في بيت المتنبي حين مرّ بشعب بوان، في بلاد فارس:

لها ثمرٌ تشير إليك منه   بأشربة وقفن بلا أواني

وبعيداً عن المضمون، فإن كلا الصورتين تنضحان من أصالة عربية، وفي كليهما شرابٌ حلالٌ، وفيهما ثمرٌ، مع اختلاف في الزمن، واختلاف في التوجه، على الرغم من أن المتنبي قد أبدع صورته وهو غريب عن بلاده "ولكن □□ الفتى العربي فيها غريب الوجه واليد واللسان" وكذلك البحيري النائي عن بلده، والذي يقول في جميع مضموناته الشعرية إن فلسطين قد آلت إلى الأعاجم، ومن مهمته أن ينبّه إلى إيقاظ الخيال، مستعيناً على ذلك بجمال اللفظة وشاعريتها، وعذوبة موسيقاها، فتتابعُ حرف السين في (سلافة -تسكر- كأسها) وتتابع حرف الراء في (الأرواح- تسكر- من غير ما خمرٍ ولا خمّار) قد شحن الصورة بطاقةٍ هائلةٍ من الإيحاء والتعبير.

وهكذا فالبحيري في فنه الشعري يغدو أنموذجاً متميّزاً بين شعراء عصرنا، نظراً لتمسّكه بعمود الشعر، وحرصه على جمالية القصيدة العربية، بتناغمها وتوافقها، وتعابيرها المأنوسة، وتوازنات جملها، ورتابة تفعيلاتها، وألوان صورها، وظلال أخيلتها التي تشكل مجتمعةً، لوحة إبداعية مؤثرة، تتكشف فيها حدّة الأحاسيس، ورهافة المشاعر التي تلقى مثلها عند طفلٍ لم تفقد عيناه وأذناه براءتهما، وإنّ استخدام الشاعر للصور المجازية -في بعض الأحيان، لا يقصد به مجرد استعادة البهاء الحسيّ للأشياء فحسب، وإنما ليبعث الحياة من جديد، عن طريق ربطها بعواطفنا وآمالنا ومخاوفنا ورغباتنا، وليس غريباً في النهاية أن تُصبّ هذه العواطف والآمال والأحلام والرغبات والمخاوف في (طبيعة فلسطين) التي يكاد شعر البحيري أن يقدم لنا عملية مسح لجمالية الأمكنة التي ترعرع فوقها وحملها معه حتى الرمق الأخير.

إن فلسطين التي أحبها في طفولته حين شرب ماءها، وتنسّم هواءها وداعب زهرها وأغصان أشجارها، هي فلسطين نفسها التي هام بها، وازداد اشتعالاً بلهيب حبها حين أرغم على الابتعاد عن موطن الأهل والذكريات، فاستحضرها في ذاكرته، واستحضرها في شعره، واستحضرها في جدران منزله الذي حوّله إلى متحف فلسطيني ينطق فيه التاريخ بالأمجاد، وتعبق فيه الأوابد من خلال لوحاتٍ فنيةٍ رسمها كبار الفنانين من الشرق والغرب، وصور فوتوغرافية تنطق فيها الأحجار والأزهار، وتشهد بأن الشاعر الذي عاش غريباً، ومضى غريباً لم تبتعد فلسطين لحظةً عن باصرّته ومخيلته "فطوبى للغرباء".

□

□ الهوامش:

1-ظلال الجمال. حسن البحيري. الطبعة الأولى- دمشق 1981
2-ظلال الجمال ص85
3-ظلال الجمال ص59
4-خمرة الشعر حسن البحيري الطبعة الأولى. دمشق 1997 ص96
5-مدينة وشاعر. حيفا والبحيري. هارون هاشم رشيد. الطبعة الأولى دمشق ص104
6-الوطنية في شعر البحيري. صبري يوسف دياب. الطبعة الأولى. دار المعارف للطباعة. دمشق 1985 ص224

7-وقد تتغلغل بعض الألفاظ المعجمية إلى القصائد، نظراً لاهتمام الشاعر البالغ باللغة العربية، وقد قدم برنامج (قاموس العربية) من إذاعة دمشق فترة زمنية طويلة.

محمد قرانيا

□□

قراءات ... قراءات ... قراءات



باستثناء أعمال (الطيب صالح) الروائية، فإن المشهد الثقافي العربي يبدو على قطيعة معرفية تكاد تكون تامة بالتجربة الروائية السودانية، وإذا كانت هذه القطيعة تعبيراً عن بؤس الحركة الثقافية العربية الآيلة إلى السقوط في مستنقع التجزئة التي تفتك بالجسد العربي على أكثر من مستوى، فإن الخطاب النقدي العربي المعني بهذا الجنس الأدبي- الرواية- يبدو هو الآخر قاصراً عن تطهير هذا

الجسد من ثآليل القطرية التي تتسرطن في خلاياه، فهو أسير المواضعات السياسية التي تعزل الأقطار العربية بعضها عن بعض، وتكرس حالات التقوقع والعزلة عن الآخر العربي من جهة، وهو في الوقت نفسه أسير السياسات الإعلامية القطرية من جهة ثانية.

إن التجربة الروائية السودانية لا تقل أهمية عن مثيلاتها في الأقطار العربية الأخرى [1]، وربما استطاعت في جزء منها أن تقدم إنجازات رهيفة على المستويين المضموني والجمالي، وإلى الحد الذي يكاد يفوق أحياناً ما يطالعه المتابع من كتابات في هذا الجنس الأدبي في أكثر من قطر عربي. وعلى الرغم من المكانة الباسقة التي يتمتع بها (عبقري الرواية العربية) الطيب صالح بين أقرانه من الروائيين العرب، وعلى الرغم أيضاً من الإنجازات المهمة التي قدمها في الحقل الروائي العربي، فثمة أصوات روائية سودانية جديرة بالاهتمام، وإلى الحد الذي يمكن القول معه -بكثير من الاطمئنان- إن هذه الأصوات لا تقل أهمية عن مواطنها الطيب صالح في هذا المجال، وربما تتقدم عليه فيما يتصل بتقنيات السرد وصياغاته الحداثية، لكنها لم تنل حقها من التقدير لأسباب كثيرة ينوء بها المقام.

قد تبدو هذه المقدمة طويلة نسبياً للحديث عن صوت روائي سوداني جديد جدير بالحفاوة، هو أمير تاج السر الذي بدأ شاعراً وانتهى إلى الكتابة الروائية منذ أواخر الثمانينيات، وذلك من خلال عمليه: عمله (كرمكول، أو الحصالة القروية) الصادر نهاية العقد الماضي [2]، وعمله الطازج (سماء بلون الياقوت) [3] الصادر صيف العام الفائت، واللذين يقدمان أكثر من قرينة دالة على امتلاك منتجهما أدوات الفن الروائي بصياغاته وإنجازاته الحداثية المتحررة من قبضة التقاليد السردية التي ظلت تطبع الخطاب الروائي العربي لفترة طويلة من الزمن نسبياً.

وعلى الرغم من أن العمل الأول لا يحقق لنفسه مايميزه كثيراً من غيره من الأعمال الروائية العربية الصادرة في عقد الثمانينيات، فإن (سماء بلون الياقوت) يقدم شهادة طيبة على تطور تقنيات السرد الروائي ومكونات خطابه لدى الكاتب، وعلى القول أيضاً إن هذه (السماء) تمتلك ما يؤهلها لحيازة مكانة طيبة بين النتاج الروائي العربي الصادر في التسعينيات.

تستهدف هذه القراءة النقدية مقاربة السمات الجمالية المميزة لرواية (سماء بلون الياقوت) المشار إليها آنفاً، ومن المهم بداية القول إن المادة الحكائية في هذه الرواية لا تسلم قيادها للمتلقي من القراءة الأولى، بل لعلها لا تسلم قيادها قط لقارئ ذي سوية معرفية قاصرة بأشكال السرد الحداثية، فالكاتب يصوغ هذه المادة وفق منطق جمالي متمرد على ما تواتر في الخطاب الروائي العربي من سرود تقليدية شديدة الوفاء لما هو شفاهي في الحكايات الشعبية، فليس في الرواية حكاية بالمعنى الذي تواضعت عليه الذائقة الجمعية العربية من تقاليد في هذا المجال، ولذلك فإن البحث عن (دراما) سردية فيها يبدو نوعاً من المغامرة التي تلوي عنق النص وتخضعه لرؤية خاصة بصاحبها فحسب، ومن ثم تغيب- عن سوء تقدير- تعدد المستويات الدلالية التي تثيرها المفارقات المعرفية بين مستقبلي النص.

تعاين الرواية واقعاً اجتماعياً لقرية سودانية، تختلط فيها الشخصيات النبيلة بنقيضها، قيم الحق والخير والجمال بقيم السلب والانتهاك والأنانية، ومن اللافت للنظر أن الكاتب لايقدم هذا الواقع على نحو مباشر، بل على نحو يستدعي التأمل في طبيعة الشخصيات وحركة الأحداث، ومن ثم إعادة صياغة ذلك كله وفق رؤية المتلقي ومخزونه المعرفي، وبهذا المعنى فإن اكتناه هذا الواقع يستلزم الغوص على كل مفردة في

النص، وعلى ظلال الكلمات وليس الكلمات نفسها، وذلك بسبب رهافة اللغة ومنظومة السرد المركبة التي ينتجها الكاتب، ويحاول من خلالها تقديم كائناته الروائية وفضاءاتها التي تتحرك فيها وتعبر عنها.

في مجتمع الرواية عدد وفير من الشخصيات التي تلتقي أحياناً وتفترق أحياناً كثيرة، بعضها خانع لإرادة الواقع حوله،

وبعضها متمرد عليه، وعلى الرغم من أن شخصية (سعد الأرباب) تستأثر بحركة السرد الروائي وتستقطب إلى مركزها معظم الشخصيات الأخرى، فإنها في الوقت نفسه لا تحجب ما تتمتع به هذه الشخصيات من سمات مميزة لها، وربما مغايرة ومفارقة لقيم الجماعة التي كثيراً ما تتفق على المكانة العالية لسعد الأرباب.

ومن المهم الإشارة في هذا المجال إلى أن هذه الشخصية، سعد الأرباب، تمثل بشكل أو بآخر نموذجاً إنسانياً كثير الشيوع في الواقع العربي، لكنها مع ذلك تمتلك نكهتها الخاصة، **(كان أبا القرية وأمها، أخاها وأختها، جدها وجدتها وأحفادها.. وجهه قديم كأنه ورثه عن جده، عيناه كبيرتان كأنهما ولدتا قبله بعدة أعوام، طريقته مميزة في النقش على لحم القرية وخياطة جروحها.. حكمته تزدري لغة الطب والصيدلة، وجهود الأشعة والمختبرات) (9).**

لقد كان (سعد الأرباب) موضع إعجاب أهل القرية وحفاوتهم الدائمة وتقديرهم أيضاً، كانوا يعودون إليه في كل صغيرة وكبيرة، وكان هو قادراً على تلبية احتياجاتهم جميعاً، وكأنه مزود بقوة سحرية مؤهلة لاجتراح المعجزات التي تتجاوز طاقات البشر وإمكاناتهم، كانوا يرجونه أن يحدد لهم المكان الذي يعثرون فيه على ماء، فيحفرون الموقع الذي يحدده لهم، فينبجس الماء، يصف لهم ما يدفع عنهم العلل والأمراض، فيشفون على يديه، يلجؤون إليه عند تعرضهم لضائقة ما فيجدون الفرج عنده.

ومهما يكن صحيحاً ما يذهب إليه الناقد ميخائيل باختين في معرض حديثه عن الشخصية في العمل الفني، أي فيما يتصل برؤيته للسمات الواجب توافرها في الشخصية الروائية التي يتطلب الإبداع عدم تقديمها كإنسان مكتمل وثابت، وإنما كإنسان قيد التطور وتربية الحياة[4]، ومن أن الروائي أمير تاج السر يقدم إلينا شخصية سعد الأرباب على النحو الذي يشير إليه الجزء الأول من معادلة باختين، فإن هذه الشخصية تبدو نتاج الوعي العربي الذي يتصف بتقديسه للفرد، وطموحه إلى مثال إنساني يجسد له طرق الخلاص من الانكسارات التي تشظي حياته، وتعصف بها.

غير أن ما يلفت النظر في هذه الشخصية وفي غيرها من شخصيات (سماء بلون الياقوت) هو أننا نحس بوقع خطاها داخل العمل الروائي لكننا لا نتمكن من الإمساك بأفعالها، فالكاتب يبدو مولعاً بتوصيف هذه الأفعال بلغته السردية أكثر من تجسيده هذه الأفعال على نحو خلاق يأتي نتاجاً للمعنى وليس سابقاً عليه، ومن المهم في هذا المجال الإشارة إلى أن الكاتب لايقدم أوصاف شخصياته دفعة واحدة، بل يقوم برصدها عبر أكثر من موقع في حركة السرد، ولعل هذه السمة المميزة لشخصيات الرواية، أي توصيف أفعال الشخصيات دون العناية بالأفعال نفسها، لا تتفق كثيراً مع الشكل الروائي الذي اختطه الكاتب لنفسه منذ مفتتح الرواية، أي الشكل الذي يدير ظهره لتقنيات السرد التقليدية المثقلة عادة بالوصف السابق للمعنى، دون أن يعني ذلك انتقاصاً من جماليات الأداء المميزة للغة الكاتب التي استطاعت بحق أن تمثل إضافة من نوع ما إلى لغة الخطاب الروائي العربي، والتي نجد صدى واسعاً لها في نتاج السوري حيدر حيدر والمصري ادوار الخراط وآخرين.

إن أهم ما يثير الانتباه في شخصيات الرواية هو تلك النماذج النسوية التي يقدمها الكاتب، والتي يفرد لها مساحة غير قليلة من حركة السرد الروائي، ومن التعبير عن السمات التي تجعل منها نماذج نسوية مفارقة لأعراق الجنس النسوي العربي، ففطومة بنت الكرد تجهر بحبها لسعد الأرباب على الرغم من المحاولات الكثيرة التي سعت إلى ثنيها عن ذلك، ثم تقضي شهيدة الصمت الذي فتك بها بعد انصياعها لإرادة الجماعة المكبلة بالتقاليد، كانت أول من **(تجرأ)** على **(أبوة)** سعد الأرباب **(اختلقت فتى أحلام فذ[5]، سقته بعشق متخيل، حتى عميت بصيرتها.. ورطت قلبها الفقير في الخفقان) (10)**، وكذلك تبدو شخصية الروضة بنت البدين التي ظلت مخلصة لذكرى زوجها المتوفى خير السيد ود شاطر، والتي رفضت كل من تقدم إليها **(وحدها كان حزنها فارعاً.. اضطرت إلى الاستعانة بحنظل الجبال) (30)** حتى ترد المتدفقين على بابها.

إن الكاتب ينتج لغة روائية موارة بالحركة، ممتلئة بما يعبر عن وعيه بمكونات التخييل السردي الذي يمنح الخطاب معنى الأدبية فيه على النحو الذي تقول به السرديات الحديثة، حيث تتجاوز اللغة دلالاتها المعجمية وتتزيا بصور فنية تحيل كثيراً إلى جماليات الشعر وصياغاته، ولعل المقطع التالي الذي يصف فيه الكاتب رعشة الحب التي اجتاحت خير السيد ود شاطر أمام الروضة بنت البدين تقدم مثالاً معبراً عن رهافة اللغة التي ينتجها الروائي في هذا المجال: **(في أحد الأيام، كانت الرعشة المقيمة في دمه قد فقست... ظلت تنقر في دمه حتى تثقب.. في أول ليلة لزواجه منها، اكتشف أن الصباح ينبع من عينيها، والليل أيضاً، اكتشف أن شعرها لو مشطته لغطاها وحدها، ولو أطلقته لغطاهما معاً) (27).**

إن اللغة في (سماء بلون الياقوت) تتجاوز المألوف، بل هي تحطم الواقع الخارجي وتحيله إلى **(عالم ساحر.. تتحرك فيه الشخوص والأشياء بوصفها رموزاً لما يجري في عالم الواقع)[6].**

ومن اللافت للنظر أن الروائي يبدو شديد الحفاوة بما يعبر عن مفردات البيئة التي ينتمي إليها، فالرواية تغص بما يبدو خاصاً بالمنطوق الشعبي في السودان، من مثل: النمتي، شلوخها، الدبلان، الطلس، المرس، الدفيق، التركين،... وغيرها، وإذا كانت هذه الحفاوة نوعاً من التوثيق للبيئة الشعبية في الريف السوداني، فإن المتلقي العربي يقف عاجزاً عن استيعاب المرجعيات التي تحيل إليها هذه المفردات، ليس بسبب اتصالها بما هو موغل في المحلية فحسب، بل بسبب ورودها في سياقات سردية غير ذات دلالة على تلك المرجعيات.

إن احتفاء الكاتب ببيئته والتعبير على هذا النحو يذكر بإنجازات الرواية الأفريقية عموماً، والرواية الأمريكية اللاتينية بخاصة واللتين اكتسبتا مكانة مهمة في المشهد الروائي العالمي الذي يؤكد يوماً بعد آخر أن المحلية طريق أساسي إلى العالمية، وأن تصوير الواقع ورصده، بل الغوص على هويته المميزة له، ومن ثم امتلاكه معرفياً وجمالياً، يمنح النص الإبداعي ما يجعل منه وثيقة تاريخية- اجتماعية تتجاوز ماهو رسمي إلى ماهو شعبي، ومن اللائق هنا أن نشير إلى الدور الذي تؤديه الأهازيج والأغاني الشعبية المتناثرة بين تضاعيف السرد في (سماء بلون الياقوت) والتي نرجح أن تكون من صنيع الكاتب نفسه لأنها تأتي تتويجاً للأحداث أو للمواقف التي تصوغ ردود أفعال الشخصيات أمام ما يكبح جماحها إلى الامتلاء بالحياة وممارسة وجودها وشرطها الإنسانيين. وعلى الرغم من هذه الأهازيج والأغاني كثيراً ماكانت توقف الحدث الروائي عند نقطة معينة، بل هي حركة السرد، فإنها في الوقت نفسه تمثل تعبيراً عن قيم الجماعة وموقفها من الأحداث المحيطة بها، وهي بهذا المعنى تشبه ما تؤديه الجوقة في الملاحم الإغريقية.

ومع أن الكاتب لا يعني كثيراً بالفضاء الذي تتحرك فيه شخوص الرواية وأحداثها، ومن أهمية الدور الذي يؤديه الفضاء المكاني في الخطاب السردي، وذلك بوصفه أداة للتعبير عن موقف الشخصيات من الواقع الذي ينتمون إليه [7]، فإنه -أي الكاتب- يقدم بعضاً من الملامح المميزة للبيئة السودانية، أو للريف السوداني على نحو خاص، وإن بدت هذه الملامح مبتسرة كثيراً.

ومهما يكن صحيحاً أن الرواية لا تسلم من الوقوع في عدد غير قليل من الأخطاء اللغوية على المستويين النحوي والإملائي، فإنها تبدو جديرة بعدها إضافة مهمة إلى تجربة كاتبها من جهة، وإلى التجربة الروائية السودانية والعربية بعامة من جهة ثانية، وإذا كان ثمة مايقال أخيراً حولها فهو أن الخطاب الروائي العربي يكسب من خلالها صوتاً روائياً جديداً قادراً على الدخول بقوة إلى قائمة الروائيين العرب الذين يصنعون مجد الرواية

القصـيدة المعاصرة

لا تهدف هذه المعالجة إلى الخوض في مفاهيم الحداثة لأنها لاتعرف، شأنها، شأن المذاهب الأخرى كالرومانتكية والواقعية والبنيوية، ولا إلى الخوض في متاهات القصيدة المعاصرة وإشكالياتها، بل هي مجرد وجهة نظر تثير مجموعة من الأسئلة، تطمح إلى أن تجد بعضاً من الإجابات لديكم إذا ما أثارت شيئاً من فضولكم، ومزيداً من الأسئلة.

إنها محاضرة في شكل أسئلة قد تبدو بسيطة، لكننا حين نعترف بها أسئلة ونبحث لها عن أجوبة تبدأ المشكلة وتتعقد المسألة لتصبح الأجوبة بدورها أسئلة وهكذا يغدو السؤال جواباً والجواب سؤالاً.

وخلاصة هذه الأسئلة مايلي:

1- هل حسم الصراع بين القديم والحديث عندنا أم مازال قائماً يفرض شروطه وقوانينه على المبدع والقارئ معاً؟

2- مالذي جعل الجيل الجديد من الشعراء يثور على القصيدة العربية بشكليها التقليدي والحديث بهذه الحدة؟ وما منطلقات هذه الثورة التحديثية وما هي أسسها؟

3-ماطبيعة العلاقة التي احتفظت بها القصيدة الجديدة مع القصيدة العربية ببنياتها المعروفة شكلاً ومعنى؟

إلى أي مدى تعد القصيدة الحديثة امتداداً للقصيدة القديمة أو تجاوزاً لها في الوقت ذاته؟ ماذا تبقى من القصيدة العربية؟ ماذا حققت القصيدة الجديدة اليوم؟

4- هل الكتابة الشعرية لدى الجيل الجديد من الشعراء اليوم مجرد لعبة تلعب الصدفة في إخراجها إلى الوجود دوراً مهماً، أم هي عملية مبنية على تخطيط محكم ورؤيا مستمدة من عناصر تاريخية، ثقافية، اجتماعية، نفسية، لغوية بوصفها حركية حضارية تشكل نص الذاكرة عند الشاعر وبالتالي ذاكرة القصيدة؟

5- هل القصيدة عند الجيل الجديد مولود طبيعي أم هو مولود كان بعملية قيصرية؟ ومامدى أصالتها.

6-هل هي تعبير عن قيم جديدة وتعبير عن نظرة الإنسان للآخر، للأشياء، للكون، للذات... تؤسس لتقليد جديد في الكتابة الشعرية، أم هي استمرار لهذا الموروث في شكل خط منكسر ينفصل عن الموروث ويتصل به؟ أم هي تجربة لا جذور لها سوى هذه اللغة بقواعدها النحوية ودلالتها المعجمية وحمولتها التاريخية، وماعدا ذلك، ضرب من سياق التجريب، يخوضه شعراء الجيل الجديد دون أنموذج عند الانطلاق أو هدف للوصول؟

7- مانظام القصيدة الجديدة؟ وما قواعدها، وماوضعها، وما طبيعتها؟ وماهويتها؟ ماشعرية القصيدة العربية المعاصرة؟ وماالعناصر التي تداخلها ضمن دائرة الشعر؟

8- ما قيمة التجريب في حياتنا بصورة عامة وفي الشعر بصورة خاصة؟ أهو مجرد لذة في سباق لا ينتهي ولا يكشف عن أفق يرسم ملامح هذه التجربة في المستقبل أم هو بحث عن هوية؟

تلك بعض أسئلة الحداثة للقصيدة العربية الجديدة. ويحضرني الآن ماقاله ميشال سليمان في محاضرة عن الشعر العربي الجديد في سنة 1972 في إحدى جلسات الأبحاث والنقد في مهرجان المربد: "إن الواقع العربي يتطلب من القصيدة الجديدة أن تمارس حقها في الثورة (...) وأن الشعر ليس عبثاً، وأنه ليس بالعمل السهل، وأنه قبل كل شيء ضد النفاق بجميع أشكاله، ذلك لأنه يصبح من ناحية أخرى مدعاة للضحك إن لم يقتحم هذا الشعر جميع الجبهات، يخلع المزاليج القديمة الصدئة ويفتح للناس أبواب الحلم" (1) وأن: "الشاعر الجديد هو عامل في حقل الكلمة قبل كل شيء، القصيدة عنده ليست تفكيراً فقط بل هي تفكير وسعي حول التفكير.. إنها عمل قوامه ثلاثة: رؤيا ورؤية وفعل جمالي" (2) فهل كان الأمر كذلك بعد ربع قرن من التجريب؟

الحق أقول:

إن التنوع الواسع الذي عرفه الشعر عند الجيل الجديد لا مبرر له سوى كونه تنوعاً يعلن عن اختراق كل مألوف ورفض كل الحدود، والإسهام في ثورة شاملة على الممنوعات.

يقول أحد الأدباء (3) من الجيل الجديد في مقال تحت عنوان: "الأذرع السبع للأمن القصصي" ويلخصها في:

1- الذراع الأيديولوجية
2- الذراع النقدية
3- ذراع القارئ
4- ذراع العائلة

5- الذراع اللغوية | 6-الذراع السيكولوجية

7-ذراع الزمن.

ويتساءل: "ماذا ينبغي أن يفعل الكاتب ليفلت من أذرع الأخطبوط"؟

ليجيب: "أن يتحدى ويمارس الكتابة الحرة".

ويضيف: "أما الإفلات الحقيقي والكامل فلن يكون بالوعي، بل بالممارسة، والممارسة المتنوعة والمستمرة، لأن الأخطبوط ليس فكرة، وليس سلطة معينة، بل هو انساق من السلط: نظام حياة" ويؤكد:

"وفي مقاومتها هذه تُنهضُ الكتابة متحررة من أغلال الحاضر والماضي، لأن مناهضة المنع لاتتم إلا بمزيد من الإبداع".

وعن "قصيدة النثر" يقول آخر (4): "والمفارقة معنا، نحن كتاب "قصيدة النثر" هو أننا حطمنا "تابو" ولم نرجم غيباً ولا مقدسات، ولم يعد لدينا الوقت حتى للدفاع عن شكل القصيدة". ويضيف: "إن هناك أشياء كثيرة في حياتنا أهم من الشعر بكثير، وهذه الأشياء "عويصة" ونحن نحاول كتابة هذا الشيء والنافل والنافر والعويص.. فالقطيعة غير موجودة أصلاً هذه تهمة باطلة. نحن لا نعيش في "لندن" ولا "مون مارتر" وتجلياتنا التي هي محرضنا الأول في الكتابة تدخل في باب ما لم يقل سابقاً. نحن نحاول قول هذا الأمر ببساطة ودونما تعقيد".

إن القصيدة المعاصرة يبدو أنها تعيش أزمة البحث عن البديل المجهول المنفتح على كل الاحتمالات، وأزمة الهوية القابلة لمختلف التأويلات وتتجلى بعض ملامحها في الشعور بالدونية، والضياع، وفي مخاطبة الذات العربية، والبحث عن هوية، والتخلي التدريجي عن الإيديولوجيا، ومحاولة إيجاد لغة شعرية جديدة تنسجم مع الإحساس العام الباحث عن تجاوز الأنماط القديمة، والغموض، وضبابية الرؤية، والعزوف عن الأغراض، وكسر الحدود بين الأنواع، والإحباط، والهزيمة، والشك، وتضخيم فعل الشر، والقلق والتجريب المستمر بحثاً عن شكل جديد إلخ..

وإذا كان الجيل الجديد من الشعراء في حواراتهم المنشورة على صفحات المجلات والجرائد يؤكدون أنهم يمهدون بكتاباتهم الشعرية لقصيدة المستقبل، فإنه من الإنصاف لهذا الجيل، أن نبحث في قصائده عن العناصر التي تربط بين ماضي القصيدة وحاضرها عندهم حتى نكتشف العناصر التي تمهد لقصيدة المستقبل، قصيدة ما بعد الحداثة، ونكشف هويتها.

لأن أي نص أدبي كونه نظاماً إشارياً دالاً ضمن عالم اللغة الرمزي تتحدد هويته بالقانون الذي صيغ فيه وبالنظام الذي ينتمي إليه، والذي بالقياس إليه يمكن أن يتميز وأن يتحدد هوية. أما النص الذي يبدو متحرراً من كل القيود والقوانين ما عدا قانون اللغة فسيظل خارج دائرة النص الحداثي الباحث عن هوية. لأن (اللحظة) الفنية تولد مع القصيدة الأولى، ثم تبدأ في التشكل والتلون والتنوع والتجدد والتغير والتحول، وفي خضم ذلك تصنع القصيدة قوانينها الخاصة بها وتمهد لقوانين القصائد الأخرى.

إن شعراء القصيدة الجديدة، ينهلون من ينابيع الهوية بمقدار ويغرفون من متاهات الضياع بلا حدود.

والهوية في النص الشعري هي هذا التراث الذي سبق ميلاد اللحظة الفنية المرافقة للقصيدة الأولى (الديوان الأول) الذي يستمر في تشكيل القصائد الأخرى بوعي أو بدون وعي.

والضياع هو هذه الحداثة بزئبقيتها وغموضها وشساعتها وتشعبها وإشعاعيتها. هو هذا الفراغ اللامحدود الذي علينا أن نملأه، وهو ذلك البياض الذي ينبغي أن نرسم عليه كل شيء دون أن نرسم شيئاً عليه، وأن نحدد مساحته دون أن نعتمد أي مقياس من وسائل القياس المعروفة ما دام المعنى: "إنما هو تجربة شخصية فريدة في كل قارئ".

حين نقبض على عناصر الهوية في النص ونتبين خيوطها عبر متاهات هذا الضياع، عند ذلك ينشأ لدينا النص الذي باح لك بسر أخفى عنك أسراراً لأن فيه قابلية عجيبة لتقبل كل شيء سوى ما يعطيه حقيقة، وقابلية غريبة على أن ينفتح دائماً ثم ينغلق على إمكانات الإقرار باتجاه أو آخر على ما يقول قيش. ذلك عندما يدخلنا عالم لغته المجازية بما فيها من كنايات واستعارات وتشبيهات وحذف وزيادات وتقديم وتأخير وحمل على المعنى وتحريف وتمثيل وقلب وتكرار وإخفاء وإظهار وتعريض.. الخ. يستوقفنا فيه رمز يحيل ذاكراتنا على مجموعة من الرموز، تستوقفنا استعارة أو كناية أو تورية تحيلنا على كنايات واستعارات وتوريات فتنسج اللذة خيوطها على مخيلتنا لتتدفق منها كمية من الإشارات الآمرة لمخزون الذاكرة الفردي والجماعي الذي يصطدم وجدانياً بكل ما هو آني في الحياة(5). ومن ثم لا يمكن أن نتصور قصيدة المستقبل إلا انطلاقاً من هذا الشكل:

1- تمثل الموروث تعارض وجداني.

2- التعارض الوجداني القصيدة الجديدة.

3- القصيدة الجديدة خرق النظام.

4- خرق النظام تأسيس النظام.

❑

❑ *الهوامش:*

(1،2) عبد الرحمن الطوجي، المربد مواسم ومعطيات، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986، ص93.

(3) أحمد بوزفور، الأذرع السبع للأمن القصصي، مقال في مجلة "آفاق"، اتحاد كتاب المغرب، ع1، المغرب 1991، ص79، 81.

(4) جودت حسين، حوار في جريدة العالم السياسي، ع83، الجزائر، 20 أكتوبر 1996، ص16.

(5) أعني بكل ماهو آني في الحياة، منتجات العصر ونتاجاته الحداثية.

أحمد حيدوش

❑❑

متابعات... متابعات... متابعات



"نحن" الكُتَّاب الرُّوس، قد انحدرنا جميعاً من "معطف" غوغول".

دوستويفسكي

1- المقدمة:

يُعَدّ فاضل السباعي واحداً من روّاد الأدب القصصي والروائي في سورية. وإذا كان روّاد هذا الأدب عندنا في الثلاثينات هم: مظفّر سلطان وعلي خلقي في القصة القصيرة، ومعروف الأرناؤوط في الرواية التاريخية، وشكيب الجابري في الرواية المعاصرة، فإنّ هناك من رافقهم في الثلاثينات مثل فؤاد الشايب ومنير العجلاني [1]، وأجيالاً لحقت بهم بعد ذلك العقد، أعني سنوات الأربعينات، ثم الخمسينات خاصة، فبرز في الساحة الثقافية كثير من القصصيين والروائيين أمثال: عبد السلام العجيلي، وليان ديراني، ومراد السباعي، وحسيب كيالي، وسعيد حورانية، وشوقي بغدادي (قاصّاً وشاعراً)، وحنّا مينة، وفاضل السباعي، وجورج سالم، وفارس زرزور، وعادل أبو شنب، وزكريا تامر، وغادة السمّان، وكوليت خوري... والقائمة تطول.

ظهر فاضل السباعي كاتباً أول ماظهر في مجلة مدرسية أصدرتها إدارة ثانوية المأمون بحلب (التجهيز الأولى) في كانون الثاني 1950 وسمّتها "صوت الطالب"، وفيها قرزم السباعي الشعر، وحاول كتابة القصة، وكتب المقالات. ثمّ مالبث أن طلع أديباً في مجلة "الأديب" اللبنانية (ديسمبر/ كانون الأول 1953). وأول أعماله القصصية "الشوق واللقاء" (حلب 1958، دمشق 1992)، وأول رواية طويلة له -وقد نالت شهرة واسعة- "ثمّ أزهر الحزن" (بيروت 1963، دمشق 1990 و 1991). وله اليوم بضعة عشر من المجموعات القصصية والروايات، صدرت في حلب ودمشق وبيروت والقاهرة و... تونس، فضلاً عن مؤلفات أخرى، فمجموع نتاجه حتى اليوم ثلاثون عملاً، تكرر نشر معظمها حتى بلغ بعضها أربع طبعات (مثل "حزن حتى الموت"). تُرجمت بعض قصصه إلى اللغات الفرنسية والإنكليزية والألمانية والبولونية والروسية والأرمنية والفارسية والألبانية، ويترجم له الآن عمل هو "بدر الزمان" إلى الإسبانية.

وأحدث ما صدر له المجموعة القصصية "آه.. يا وطني" [2]، استلفتتني فيها قصة "الأشباح"، تلك التي تبيّنتُ فيها تشابهاً بين ما وقع لبطلها وبين ما آل إليه أمر بطل قصة "المعطف" للروائي الروسي نيكولاي غوغول (1809-1852)؛ فوجدت في هذا "التشابه" مادّة غنيّة أتناقش فيها مع أديب من الروّاد -أولعت بأدبه منذ الصغر- وأجعل من هذه المادة موضوعاً من موضوعات الأدب المقارن.

2. اطّلاع الكتّاب السوريين والعرب على القَصص الأجنبي:

من المعروف أنّ سنوات الدراسة الجامعية هي من أكثر المراحل أهميةً في حياة المتعلّم، ففيها يستطيع استيعاب الثقافات وتمثُّلها بوعي. وتُعَدّ المرحلة التي أتمّ فيها السباعي تحصيله الجامعي (1950-1954) [3]، من أهمّ المراحل في حياة القصة في سوريّة، وتشمل الأعوام من 1950-1958.

وتكتسب هذه المرحلة أهمّيتها الفكرية من الحقيقتين التاليتين [4]:

أ. إنّ التطورات السياسية والاجتماعية في سورية كانت قد أدّت إلى فتح الأبواب على مختلف المؤثّرات، وقد سادت هذه المرحلةَ فترةٌ ذهبية من الديمقراطية.

ب. إنّ النفوذ الثقافي الفرنسي في سورية كان قد تلقّى، بعد الاستقلال، ضربات قوية متتابعة، ممّا أدّى إلى انصراف عن الثقافة الفرنسية، وهكذا حملت سنوات الخمسينات ثقة بالنفس وانفتاحاً على الفكر الأوروبي والآداب الأجنبية.

وقد سلكت المؤثّرات الأجنبية في هذه المرحلة طريقين إلى أدب القطر وفكره، هما: طريق الاتصال الشخصي، الذي بدا ضعيفاً، وطريق الترجمة، وكانت الأقوى والأهمّ. وقد تُرجمت رواياتٌ وقصص كثيرة عن الفرنسية والإنكليزية، وعن طريق هاتين اللغتين تُرجمت أيضاً قصصٌ كثيرة من آداب أوروبية أخرى كالروسية والألمانية والإسبانية والإيطالية وغيرها.

وتشير الصحف في دمشق إلى شغف قرّاء الخمسينات في كلّ من سورية والعراق بهذا الأدب المترجم، وإلى إقبالهم على القصص الروسي بوجه خاصّ. ويلاحظ المتتبع أنّه قد تمّت ترجمة كثير من روائع الأدب الروسي، ومنها معظم أعمال دوستويفسكي وغوركي وبوشكين وغوغول.

وعلى ترجمة هذه الترجمات كان اطّلاع فاضل السباعي، الذي حدّثني قائلاً [5]:

---

(1) انظر في ذلك: شاكر مصطفى "محاضرات عن القصة في سورية حتى الحرب العالمية الثانية"، [القاهرة] 1958.

(2) إشبيلية للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق 1996.

(3) تخرّج في كلية الحقوق بجامعة فؤاد الأول (جامعة القاهرة) في مايو (أيار) 1954.

(4) حسام الخطيب "سُبُل المؤثّرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية" (دمشق، 1981)، هص22.

قرأت كثيراً من القصص الأجنبي المترجم الذي شاع في زماننا، وكان لابد من أن أعجب بـ "غوغول"، وأثّرت في نفسي قصته "المعطف"، بما انطوت عليه من روح إنسانيّة شفيفة. وأذكر أني قرأتها في الخمسينات مرتين: مرة في كتاب نقله عن الروسية الدكتور بديع حقّي (بيروت: دار العلم للملايين، 1953)، وأخرى بترجمة عباس حافظ (عن الإنكليزية ربما) منشورة في أحد أعداد مجلة "المجلّة" المحتجبة (القاهرة: العدد 24، ديسمبر/ كانون الأول 1958، ص 95-121)... ومنها استلهمت، بعد مايزيد على عشرين سنة، القصة التي سمّيتها "الأشباح"، وبدا أنها استحقّت الإعجاب، الذي كان أوله أني يوم قرأتها، في عام كتابتها، في أحد مدرّجات كلية الآداب بجامعة حلب (مساء 22 كانون الأول 1980)، تلقّاها الحاضرون من الطلبة بالتقدير، وصفّقوا لها طويلاً وهم واقفون.

3. ملخّص قصة "الأشباح":

"الأشباح" قصة قصيرة تقع في ثماني صفحات منشورة في مجموعة "آه.. يا وطني" [6]، تحكي قصة مواطن معارض لنظام الحكم في بلده. وبينما كان يقرأ "المعطف"، في بيته ذات ليلة -وقد سبق أن قرأها غير مرة- التمعت في ذهنه فكرة أوحتها إليه القصة، وهي أنّ في وسعه أن يقوم بتعذيب مَن يعذّبونه، ولكنّ ذلك لا يتحقّق له إلاّ إذا استحال إلى روح شاردة تتعذر معها عودته إلى الحياة! وفي الهزيع الأخير من الليل قدم زوّار الليل لاعتقاله.

في التحقيق أخذوا يتّهمونه بالتآمر مع الأعداء، ودليلهم أنه تظاهر وصفّق وهتف. حاول أن يوضّح لهم الأمر، مبيّناً -جواباً عن سؤالهم- الأسباب التي تحمل الناس على الهياج، وكان كلامه مبنيّاً على قواعد ثقافية ما كان لهؤلاء أن يفهموها، وظنّوا أنه يقول ألغازاً، وهدّدوه إن لن يفصح بالتعذيب، فهدّدهم هو بقتل نفسه عن طريق قطع تنفّسه، وأنّ الأمر سوف يتعدّى ذلك، إذ أنّ روحه ستتحوّل إلى شبح يسومهم العذاب! وسخروا منه، حتى إنّ أحدهم تقدّم منه ولكمه بين عينيه، فسقط ميتاً، ليعود إليهم شبحاً، وفي يده هراوة أثيريّة... وأخذ يضربهم بها على الأقفية والجُنوب والرؤوس، منتقماً لنفسه ولكلّ من ذاق طعم سياطهم المؤلمة.

وتقول القصة: إنه في بيته يُقيم، ولكن لا أحد يراه أويسمعه. وأخذ يتجوّل، ويشاهد، ويراقب.

فاكتشف أنه ليس وحيداً في هذا العالم الذي انتهى إليه، فقد التقى أشباحاً آخرين، تنظّموا، وأخذوا يعنّبون الظُّلاّم والمستبدّين.

وذات يوم، تناول كتاب "المعطف"، ذاك الذي كان يقرأ فيه تلك الليلة، وعلى هامش صفحة فيه كتب:

"وما لبثنا، نحن الأشباح المجنّدين لخدمة العدالة، أن خرجنا إلى الشوارع العريضة، نلاحق أولئك الجلاّدين الذين يُغلظون في معاملة المأسورين، فننزل بهراواتنا على أمّ رؤوسهم. وفي الليل نغشى بيوتهم ونقضّ مضاجعهم. تلك حقيقة واقعة، وليست من قبيل ما أشيع عن "أكاكي أكاكيافتش". لقد أفلحنا في زرع الرعب في قلوبهم، مثلما نشروه هم في قلوب العباد. وسوف نظلّ نؤدّي هذه المهمة.. ولكن أليس على الأحياء أن يتحرّكوا..؟! ووضع الكتاب في متناول زوجته والأولاد" (ص101)[7].

4. ملخّص "المعطف":

ولد نيقولاي غوغول -صاحب قصة "المعطف" - في أوكرانيا (من الإمبراطورية الروسية) عام 1809، لوالدين من ملاّك الأراضي المتوسطين. وقضى سبعة الأعوام الأولى من دراسته في مدرسة داخلية لم يكن يلتقي خلالها بأبويه إلاّ في العطل المدرسية.

بدأ الكتابة في سنّ مبكرة، ولكنه لم يخطر له أن يصبح من الممارسين لها. وعمل موظفاً في دوائر الدولة في العاصمة بطرسبورغ، وهو في العشرين من عمره، فكان عمله هذا يُسلمه إلى خيبات أمل مرّة، وربما كان هذا من أهمّ العوامل التي دفعته إلى الاشتغال بالأدب، الذي لاقى فيه نجاحاً حين أصدر مجموعة "أمسيات في قرية قرب ديكانكا" (في مجلدين 1831 و 1832)، تجسّدت فيها معرفته للأساطير الأوكرانية وتغلغله في ضمير الشعب. وتجلّى نجاحه في المسرحية الكوميدية "المفتش العام" (1836)، في الوقت الذي كان يعكف على كتابة القصيدة "الأنفس الميتة"، التي نشر الجزء الأول منها في 1842. وتوالى في الأربعينات ظهور نفائسه، ومنها قصتنا "المعطف".

في ليلة 11-12 من شباط 1852، أحرق غوغول الصياغة النهائية للجزء الثاني من "الأنفس الميتة"، التي كان قد استغرقه العمل فيها زمناً. وبعد أيام فارق الحياة، آخذاً معه السر في إحراقه ذلك النص، الذي نشر ما سَلِم منه (خمسة فصول) عام 1855.

تحكي "المعطف"، التي استلهم السباعي منها "أشباحه"، قصة موظّف في إحدى المديريات في "بطرسبورغ"، يُدعى "أكاكي أكاكيافتش"، بسيط جداً، يعمل في نسخ الأوراق، لاهمّ له في الدنيا إلا أن ينال ابتسامة من مديره وشكراً على عمله، أما خارج ذلك الإطار فنستطيع القول إنه ميّت، لأنه سلبيّ تماماً، ليس له هدف في الحياة أو قضية يعيش من أجلها.

كان يتحمّل سخرية الموظفين وإساءاتهم دون أيّ تذمّر.. إلى أن هجم البرد على المدينة، فأراد إصلاح معطفه الذي تحوّل إلى مايشبه الثوب لكثرة ما أصلحه ورتّقه. وعندما ذهب إلى الخيّاط، أخبره هذا باستحالة إصلاحه، فكانت صدمة كبيرة له، فهو لايملك ثمن معطف جديد، فأخذ يحرم نفسه العشاء وضوء الشموع لمدة طويلة حتى يجمع ثمن المعطف الجديد، وكان خلال تلك المدة يذهب كلّ يوم برفقة الخيّاط إلى محالّ بيع الأقمشة لانتقاء القماش المناسب، والتعرّف على الأسعار، وأصبح هدفه في الحياة ذلك المعطف الجديد المنتظر. وبعد طويل صبر وحرمان تجمّع له ثمن المعطف. ثمّ إنّ الخياط جاء إليه بالمعطف في أحد الصباحات، وكان البرد قد اشتدّ، فلبسه غير مصدّق، وانطلق به إلى عمله فخوراً.

في المديرية علم الموظفون بأمر المعطف، فأصرّ أحدهم على أن يدعو زملاء العمل جميعاً إلى حفلة في بيته. وبعد كثير من التردّد والاعتذار قبل أكاكي أكاكيافتش الدعوة، وانطلق مساء يقطع الشوارع بمعطفه الجديد.. ووصل إلى بيت الموظف في أحد الشوارع الراقية. كان الجوّ غريباً عليه. سهرٌ ولهو وطعام. طابت له الجلسة، إلا أنّ الوقت تأخر، وكان عليه أن يعود إلى بيته. وفي أحد الشوارع المظلمة هجم عليه رجال ذوو شوارب، وضربوه وانتزعوا منه معطفه. فقضوا بذلك على أجمل شيء في حياته، بل قضوا على كلّ شيء.

انتحب، وصاح، وثار لأول مرة في حياته، ثمّ توجّه إلى أحد المسؤولين في الدولة ليساعده، فحاول الأخير أن يفرض شخصيته عليه، وماكاد يرفع صوته حتى وقع أكاكي على الأرض من فرط الخوف، وساقوه خارجاً. توجّه إلى بيته محموماً، واستلقى في سريره، مختصراً كلّ شيء، ومات.

بعد عدّة أيام أخذ يظهر، عند جسر المدينة، شبح يسلب الناس معاطفهم، فيقعون مغشيّاً عليهم من الخوف. واستمرت تلك الحال إلى أن مرّ ذلك المسؤول فوق الجسر، فظهر له الشبح، فعرف أنه ذلك الموظف، فاعتراه خوف عظيم وتسمّر في مكانه. وأخذ الشبح معطفه، ويبدو أنه جاء على مقاس

---

(5) من حديث هاتفي يوم 31-4-1998. وممّا قاله أنه أسهم، بجهد المقلّ، في السبعينات، في ترجمة القصص عن الفرنسية للكاتبين ألفونس دوديه وغي دو موباسّان خاصة، ونشرها في بعض الدوريات العربية (مجلة "العربي" و "أفكار" الأردنية و"القافلة" السعودية)، كما ترجم عن الفرنسية قصصاً صينية ونشرها، ولمّا يزن أن يصدرها في كتب.

(6) ص 39-101 (وفيها تضمّنت لوحة للفنان جمال الأبطح)، وتزيد كلماتها قليلاً على الألف.

(7) تُرجمت هذه القصة إلى اللغة الصربو- كرواتية (لغة اتحاد الجمهوريات اليوغسلافية السابق)، ونزلت في كتاب ضمّ مختارات من القصة العربية، ترجمها المستشرق اليوغسلافي رادو بوجوفيتش، ونُشر الكتاب في بلغراد عام 1987.

كتفيه.. ومن يومها اختفى الشبح، وأصبح المسؤول أخفض صوتاً وأكثر لطفاً[8].

5. الأدلّة على التأثّر:

إن تأثّر السباعي بـ "غوغول" واضح تماماً. والأدلّة على ذلك كثيرة، وهي:

أ- أهدى السباعي قصة "الأشباح" إلى غوغول، فقد قال في مستهلّ القصة: "إلى روح الروائي الروسي العظيم غوغول، صاحب قصة المعطف" (ص91).

ب- يقدّم السباعي لقصته مقتطفاً ممّا كتبه غوغول في "المعطف"، يقول: "وراجت الشائعات بأنّ بعضهم شاهد على مقربة من جسر كالنكين شبحاً هو أكاكي أكاكيافتش، جعل يظهر ليلاً باحثاً عن معطفه المسروق، وينزع المعاطف عن أكتاف الرائحين والغادين" (ص93).

ج- كان بطل قصة "الأشباح" نفسُه يقرأ "المعطف"، ولم تكن تلك قراءته الأولى لها. لقد تأثّر بما قرأ، وأراد تطبيقه، فخاطب زوجته قائلاً: "بات يساورني اعتقاد، يا زوجتي العزيزة، بأني أمتلك قوةً خارقة تجعلني قادراً على أن أجلد أولئك الذين قد يسوقهم قدري إلى جلدي وتعذيبي... ولكن من المؤسف، يا عزيزتي، أنّ ذلك لا يتحقق لي إلاّ إذا استحلت إلى روحٍ شاردة تتعذر معها عودتي إلى الحياة" (ص93و94).

د- في نهاية قصة "الأشباح" كتب البطل على هامش إحدى صفحات كتاب "المعطف": "... وفي الليل، نغشى بيوتهم، ونُقضّ مضاجعهم. تلك حقيقةٌ واقعة، وليست من قبيل ما أشيع عن أكاكي أكاكيافتش" (ص101).

هـ- وإذا كان الاعتراف سيّد الأدلّة- كما يقول الحقوقيون- فإنّ السباعي صرّح لي قائلاً: أُفضل إن تقولي أني استلهمت قصتي من "المعطف"، لا تأثرت بها. استوحيت منها الفكرة، وجعلت قصتي امتداداً لها. جعلت من "المعطف" بداية "للأشباح". وما لم يخطر لغوغول أن يقوله، قلته أنا، لكن على طريقتي. وطبيعي أنه ليس لأحد أن يظنّ إنّ هذا "سطو" أدبي، بل هو إغناء للإبداع، فقد يستوحي الكاتب من قراءاته كما يستلهم الواقع والخيال. أعجبتني قصة غوغول، فوظّفت، ما تصوّرته من امتداد لها، توظيفاً سياسياً في قصتي القصيرة. ويمكن القول إن هذه القصة خرجت، أو خرجتُ أنا بها، من "معطف" غوغول![9].

وإذاً، فإنّ مسألة إثبات تأثّر السباعي في "أشباحه" بغوغول في "معطفه"، واضحةٌ، هي في غنى عن ذلك البحث المضني الذي تتطلبه موضوعاتٌ أخرى تتوقّف عند مسألة إثبات تأثّر ذلك الكاتب بكاتب آخر.

إنّ مهمة الأدب المقارن لا تقتصر على تلك الأمور، بل هناك أمور أخرى لا تقلّ أهمّيّة، منها دراسة شخصية الكاتب فيما تأثّر به، فإن اصطبغ عمله المتأثّر بصبغته واغتنى بأفكاره، فإنه يكون قد قدّم لنا جديداً يحمد عليه، وإن لم يتجاوز العملَ الذي أثّر فيه، فإنّ المسألة عندئذ لا تتعدّى التقليد الذي لا طائل وراءه.

6. نقاط التأثّر:

ظهر تأثّر السباعي بـ "معطف" غوغول في نقطتين:

أ- في الفكرة العامة لـ "معطف" غوغول: فكلّ من القصتين تدور حول فكرة عامة واحدة، وهي: ظُلاّم يضطهدون البطل حتى الموت، فيتحوّل إلى شبح ينتقم منهم، ويعاقبهم بنفس الأسلوب الذي اتّبعوه معه.

ب- هناك أسلوب معيّن تأثّر فيه السباعي بغوغول، وهو ما نستطيع تسميته بـ "حرق المراحل": فأكاكي أكاكيافتش حاول، عندما فقد معطفه، أن يرفع شكواه إلى المسؤول، وعندما صرخ المسؤول في وجهه عاد إلى بيته، واختصر كلّ المحاولات ومات. وكذلك فعل بطل "الأشباح": حاول توضيح المسألة للمحققين، وبعد الضربة التي تلقاها من أحدهم، اختصر كلّ شيء، ومات دون أيّ عناء.

7. شخصية السباعي فيما تأثّر به:

مع أنّ السباعي اقتبس فكرة "المعطف" العامة، إلاّ أنه صبغها بصبغته الخاصة، فبرزت أصالته، التي تتجلّى هنا في تمكنه من رسم شخصيته، وتحرّره من الانسحاق أمام شخصية المؤثّر. لقد فتح السباعي نوافذه للرياح، ولكن دون أن يمكّنها من أن تقتلعه من جذوره.

ولعلّ أهمّ ما نلاحظه هنا، أنه استطاع أن يوجّه الفكرة العامة كما أراد، رغم اقتباسه إيّاها. فالقصد عنده من تحويل البطل إلى شبح يختلف عن قصد غوغول من تحويل أكاكي إلى شبح.

هنا نتساءل عن مقصد غوغول من تحويل أكاكي إلى شبح منتقم؟

أ- قد يكون شبحه هو الضمير الإنساني الذي يتّجه إلى تعذيب أصحابه.

ب- وقد يكون القدَر، أو الزمن، الذي يُذيق الإنسان من نفس الكأس التي أذاق منها الآخرين.

وإذاً، فهو يُعلّل نفسه بالأمل وينتظر القدر، وأمله هذا لايمكن أن يتحقّق إلا بالحلم والتمنّي.

فأكاكي أكاكيافتش لم يكن فاعلاً في حياته، لذلك لن يكون فاعلاً بعد موته، فالضعيف المستكين لن يحمل رياح التغيير، وحياته وموته سيّان. لقد اختصر كل شيء بعد فقده معطفه ومات، كما كان من قبل يختصر كلّ شيء بالصمت، وحتى محاولته العثورَ على أغلى شيء لديه لم يكملها.

وأهمّ سمةٍ يمكن أن نَسِمَه بها هي السلبية التامة، وحتى غوغول نفسه وصفه بها قائلاً: "... فقط، حين تكون النكتة غير محتملة إطلاقاً، أو حين كانوا يلزّونه في يده معرقلينه في عمله، آنذاك ينطق: دعوني، لماذا تسيئون إليّ! " (ص 362)، "لم يكن لديه شيء جوهري" (ص 366)، "ولم يُعِر هو، ولا مرةً واحدة في حياته، اهتماماً إلى ما يجري ويقع كلّ يوم في الشارع" (ص365).

إذاً لم تكن لديه قضية مهمّة ينافح عنها ويعيش لأجلها.

أما بعد موته: فقد "بقيت بطرسبورغ من دون أكاكي أكاكيافتش، كما لو أنه لم يكن فيها قطّ، وتلاشى واختفى كأن لم يكن أحد يحميه، لم يكن عزيزاً على أحد، ولم يهتمّ به أحد، بل حتى لم يجتذب اهتمام دارس الطبيعة الذي لا يفلت ذبابة عادية، فيغرزها بدبّوس.." (ص412).

---

[8] لم أقرأ "المعطف" في الترجمتين اللتين أشار إليهما السباعي. ولكني طالعتها في كتاب بعنوان "نيكولاي غوغول، قصص"، نقله عن الروسية جليل كمال الدين، وصدر عن دار رادوغا في موسكو (دون تاريخ). وقد شغلت "المعطف"- وترتيبها السابع بين هذه الأعمال- الصفحات من 357-422 ويتجاوز عدد كلماتها عشرة آلاف، فهي تعادل عشرة أمثال "الأشباح" طولاً.

[9] من الحديث الهاتفي.

أما سبب سلبيته المفرطة، فهو أنه غير مثقف، غير مطّلع، منطوٍ على نفسه، فهو من أولئك المنطوين الذين يزيدهم الفقر هدوءاً وصمتاً، فيوصدون على أنفسهم جميع الأبواب، ويعيشون في الرطوبة والعتمة.

وماذا يقصد السباعي من تحويل بطله إلى شبح؟

يبدو لي أنّ الشبح هو الثقافة التي تجسّدت بالكلمة، فلولا اطّلاعه- هذا الشبح- على معاناة الآخرين لما عرف كيف يتصرّف مع أولئك المستبدّين.

لم يكن خائفاً على حياته، لذلك اختصر كلّ شيء ومات، لأنه يعلم أنّ موته سيُخيفهم، فقد نطق قبل الموت بكلمات الحقّ، وهو واثقٌ من أنها ستبثّ الرعب في قلوبهم. إنهم جبناء وأغبياء وجهلة، والدليل على ثقافته وجهلهم قوله لهم: "عندما تصبح بداءة الأمور ألغازاً تتعاظم دواعي التغيير" (ص 95)، والدليل على ثقافته أيضاً قراءته -هذا الشبح- قصة "المعطف"، بل تأثره بها واكتشافه عبرها طريقة جديدة للمواجهة، وإنه ليطلب إلى الجيل الآتي أن يتحلى بالشجاعة، وأن يتثقف، وأن يواجه الخطأ، فقد كتب رسالته على هامش الكتاب ذاته، وقدّمه لأولاده، وكأنه أراد أن يقول: اطّلعوا وتثقّفوا لكي تقولوا كلمتكم، ولكي تتعلّموا من تجارب الآخرين المواجهة والمقاومة.

إنّ أولئك المستبدّين لن يعلموا من أين ستأتيهم الضربة، لأنها لن تكون ضربةً يسدّدها شخص، بل ضربة أثيرية يمارسها جيلٌ كامل سلاحه الثقافة، لذلك كان بطل القصة في حياته مواطناً فعّالاً، له طموحاته التي تخرج على الفردية، والدليل أنه اعتُقل مراراً، لأنه تظاهر ضدّهم، ولأنه صفّق وهتف لغير من يريدون.

8. نقاط الاختلاف:

لم يكتف السباعي بتفرُّده فيما تأثّر به، بل اختلف مع غوغول في نقاط عديدة، هي:

أ- البطل نفسه، من حيث الفاعليّة لديه، والسلبية لدى غوغول، كما بيّنّا.

ب- هدف القصة: لقد حاول غوغول مواساة أولئك السلبيين من أمثال أكاكي أكاكيافتش، أولئك الذين لا فاعلية لهم في الحياة، فجعل فاعليّتهم بعد موتهم. أما السباعي فقد نقض ذلك من جذوره، وأكّد أنّ التفاعل في حياته هو وحده الفاعلُ بعد موته، لأنّ موته سيحرِّضنا ويؤثّر فينا، كما أثّرت فينا حياته وأعماله من قبل. ومثاله على ذلك المناضلون والشهداء الذين نتّخذهم قدوتنا، فإذا ما ناضلوا أثارونا، وإذا ما استشهدوا حفّزونا.

ج- الأسلوب: يختلف أسلوب السباعي عن أسلوب غوغول، فمع أنّ الأسلوبين اعتمدا السخرية، إلا أنّ كلّ كاتب توجّه بسخريته في اتجاه:

فغوغول سخر من البطل نفسه، وأطلق عليه من الأوصاف مايثير الضحك مرة والاشمئزاز مرة أخرى. لقد سخر من كلّ شيء فيه، من صفاته الجسدية، ومن طباعه، ومن تعامله مع الآخرين، وسخر حتى من اسمه، والاسم من أغلى الأشياء عند صاحبه لأنه يختصره.

يقول في شكله: "هو قصير القامة، مجدورٌ بعض الشيء، أمعر الشعر شيئاً، بل ومن حيث المظهر ضعيف البصر نوعاً ما، بصلعة غير كبيرة في جبهته، وغضون في كلا جانبي خدّيه، ووجه بلون وجه مرضى البواسير" (ص358).

ويقول في اسمه: لقبه "باشماجكين"، من "باشماك" بمعنى الحذاء، وكافةُ آل باشماجكين كانوا يسيرون بأحذية طويلة، فقط مغيّرين نعالها حوالي ثلاث مرات في العام. كان اسمه هو أكاكي أكاكيافتش، وجد بعد تنقيب (ص358).

ويقول في معاملة الآخرين له: "ولم يَحظَ هو في المديرية بأيّما احترام، فالحرّاس ليس فقط لم ينهضوا عند قدومه، بل كانوا حتى لاينظرون إليه، كما لو أنّ ذبابة عادية لا أكثر قد اجتازت غرفة الاستقبال"، "وكان الموظفون الشبان يضحكون ويسخرون منه.. وكانوا يحكون أمامه الوقائع المؤلّفة عنه، وعن ربّة بيته العجوز السبعينية، فكانوا يروون أنها تضربه، وكانوا يسألونه: متى ستكون وليمة العرس؟ وينثرون الأوراق على رأسه، مسمّين ذلك ثلجاً" (ص361).

أما أسلوب السباعي، فهو السخرية أيضاً، إلا أنها سخرية في اتجاه معاكس تماماً. فبطله هو الذي يسخر من الآخرين بما يناسب الموقف، يفضح أولئك المضطهِدين (بالكسر) دون خوف، وهم ما هم عليه من مركز سياسي، ويُظهرهم على حقيقتهم: فهم أغبياء، جهلة، بعيدون عن الموضوعية في التحقيق، بل إنهم أغبى أشخاص في المجتمع، قد تسلّموا أخطر جهاز فيه، ثمّ أنهم جبناء خافوا من تهديده لهم في أن يرجع شبحاً. ونشعر بهزئه بهم من خلال حديثه معهم:

قالوا له: "بالألغاز نراك تتكلم!".

فأجاب: "حين تُمسي بَدَاءة الأمور ألغازاً تتعاظم دواعي التغير".

قالوا: سنُقعِدك في الدولاب، ثمّ نذرع بك المكان".

قال: "جولة ممتعة في هذا الجوّ الشاعريّ، أيها العاذلون" (ص95و96).

ثمّ راح يرسم لنا صورهم المضحكة وهم يُضربون، ويقعون مغشيّاً عليهم ذعراً، لرؤيتهم جسداً يتحرّك في الهواء.

إنّ المؤلّف نفسه لا يجرؤ على السخرية من بطله. ومن منّا يستطيع الهزء بمثل ذلك الشخص؟ أما غوغول، قد سخر هو نفسه من بطله، غير مقتنع بحقّ مثل هذا الشخص بالحياة.

د- الناحية الفنية:

أولاً: نجد الاختلاف في أسلوب كتابة القصة:

فغوغول يتحدّث إلى القارئ، ويُشعره بأنه خارج القصة وهو يسرد عليه الأحداث سرداً، كأن يقول عندما يتحدّث عن الخيّاط أول مرة: "فعن هذا الخيّاط لا يلزم سَوْق الكثير من الكلام، ولكن ما دام العرف يقضي بأن تكون صورة شخصيته في القصة محدّدة تماماً، ومرسومة بدقّة، فليس ثمة خيار، فدعونا إذاً نستقدم هذا البيتروفيش أيضاً إلى هنا..." (ص370).

أما السباعي، فإنه يهدم هذا الحدّ بين القارئ وشخوص قصته، ليجعله ينسى أنه مجرّد قارئ، فينفعل مع الأحداث والشخوص حتى النهاية ودون انقطاع.

ولا شكّ أنه يؤخذ بعين الاعتبار الفارق الزمني في كتابة كلتا القصتين: فـ "المعطف" تتقدّم زمنيّاً على "الأشباح" بمئة وتسعة وثلاثين عاماً، استطاعت القصة خلالها أن تقطع أشواطاً بعيدة، وتمرّس الكتّاب مستفيدين من تجارب سابقيهم مكتسبين تقنيّات كثيرة.

كما نجد الاختلاف في استخدام المكان والزمان والشخوص:

ثانياً: المكان، يشير غوغول، في قصته غير مرة، إلى المكان، فيذكر "روسيا" ويذكر "بطرسبورغ"، في حين لانجد عند السباعي أية إشارة إلى مكان بعينه أو اسم مدينة أو منطقة، فالمكان عنده عامّ: أيّ سجنٍ، وأيّ بيتٍ في

أي مدينة أو دولة من دول العالم الثالث.

ثالثاً: الزمان، لم يُحدَّد بعام معيّن عند الكاتبين.

ولكننا نستشفّ عند غوغول، من خلال بعض الإشارات، مرحلة معيّنة من تاريخ "روسيا"، كالحديث عن واقع الموظفين، والجنرالات، والألبسة، والوضع الاقتصادي والاجتماعي.

أما السباعي، فمع أننا نفتقد مثل تلك الإشارات، إلاّ أنّ الجوّ العامّ للقصة يوحي للقارئ العربي المعاصر بأنها تتحدّث عن مرحلة معيّنة من تاريخ أوطانهم، ويمكن أن نستدلّ على ذلك من خلال الحديث عن "الدولاب" وسيلة من وسائل التعذيب، وعبر التّهم الموجّهة إلى البطل، أنه غير موالٍ للسلطة.

ونستطيع أن نقول: لو أننا قرأنا القصتين دون معرفة اسم الكاتبين، لعرفنا أنّ "المعطف" تتحدّث عن مكان وزمان معيّنين، في حين أننا سنجد "الأشباح" منطبقة على شعوب شتّى وفي أزمنة مختلفة.

رابعاً: الشخوص، وهي محدّدة عند غوغول بأسماء وصفات، يصوّر كلّ شخصية تصويراً بالغ الدقّة، بل ويذكر أحياناً أشياء قد تبدو غير مفيدة، كحديثه عن عائلة الجنرال، كما أنّ شخصيّاته متعددة.

أما السباعي فنجد شخوصه بلا أسماء، وبلاصفات جسدية أو نفسية، إلا لمحات بسيطة، كأن نعرف أنّ البطل تعرّض للأسر مرات، وأنه قرأ "المعطف" غير مرّة، وهذا أدعى للتفكير والخيّل، كما أنّ الشخوص قلّة في قصته.

وهذا ما يجعلنا نقول: إنّ قصة السباعي قصة موقف، بالنسبة إلى قصة غوغول التي تُعدّ قصة شخوص.

9. الطابع القومي لقصة "الأشباح":

ويتجلّى هذا الطابع في:

أ- الظروف التاريخية بما يمرّ به الوطن العربي، من ظروف سياسية واقتصادية واجتماعية، ويوضّح تلك الظروف قائلاً في ما يحمل الناس على الهياج:

"المارد يُحشر في قمقم. سيّارات فارهة، عمارات باذخة، نساء، وَجاهات. قِلّةٌ على كثرة. والحريّة منحة من السلطان، قابلة للاسترجاع في كلّ لحظة من نهار أو ليل. اختلال، وتنطلق القلّينة من فوّهة القمقم. قمع، وإسقاط عيوب، ثمّ مزيد من القمع والسحق، فإنّ الحياة، هي أيضاً، ممّا يمنح السلطان..." (ص95).

ب- شخصيّة الإنسان العربي المثقّف، لقد جعل السباعي بطل قصته إنساناً مثقّفاً حرّاً، فاعلاً، في حين كان بطل غوغول سلبيّاً. ونحن لسنا في حاجة إلى السلبيين في هذه الحياة، فالموت أجدر بهم، وإنما نحن في حاجة إلى الإنسان الفاعل الذي أثبتت التجارب التاريخية بقاءه.

ولذلك فإنّ قصة السباعي أكثر مناسبةً للواقع العربي، فهي منطلقة منه، وتمثّل الشخصية العربية، لأنّ الإنسان العربي اليوم مثقّف جدير بالحياة، فقلّما نجد مثقّفاً مستكيناً.

10. الخاتمة:

هل نقول إنّ ماكتبه غوغول أكثر تأثيراً أو أكثر إنسانية؟

ربما يكون تعاطفنا أكثر مع أكاكي أكاكيافتش، لأنه إنسان ضعيف، لاهمّ له سوى أن يحظى بإعجاب مديره وينال منه ابتسامة، أو لأنّ غوغول صوّر لنا سخرية الآخرين منه، أو لأنّ قضيته قضية فقر،

وصراع طبقات، واختلاف طباع بين البشر: فهناك من هو منطوٍ على نفسه، وهناك من يسخر ويهزأ. ذلك ما هو سائد في كلّ مكان من العالم، ممّا يجعلنا نحسّ أنّ أكاكي أكاكيافتش هو أحدنا، أو هو فلان من الناس، وأنّ المسؤول هو فلان، وأنّ الموظفين هم فلان وفلان وفلان ممّن نعرف، ذلك لأننا غير متميّزين كما أنهم هم غير متميّزين أيضاً.

لكننا لا نستطيع أن نتصوّر أنّ بطل "أشباح" السباعي هو فلان من معارفنا، ولا يستطيع أحد منّا -إلاّ قلّة- أن يقول: كأنه يتحدّث عني، أو عن والدي، أو عن فلان الذي أعرفه، بل يقول: إنه يتحدّث عن "عمر المختار" أو "عبد الرحمن الكواكبي" أو "عزّ الدين القسّام..." ذلك لأننا لا نستطيع أن نفعل ما فعل، لكنّ القضية إنسانية كما الأولى، إلاّ أنّ البطل لا يستجدي شفقتنا، بل ينتزع إعجابنا أو يثير دهشتنا، لكنه موجود في داخل الكثيرين لو استثيروا.. ألا نسمع بموظف شريف لا يتغاضى عن معاملة غير سليمة، فيتعرّض للاضطهاد، أو يوقعون به؟ هذه مثل تلك.

إذاً القضية ذات أبعاد إنسانية عميقة، لذلك لانقول: إنّ أولئك المحقّقين هم الفئة الفلانية أو الجهاز الفلاني، بل نقول: إنهم كلّ فئة مستبدّة غبيّة جاهلة، تتحكّم فينا. والبطل هو كلّ مثقّف مطّلع شجاع، عنده كرامة، ولديه قضية، قد تكون مناهضة نظام وقد تكون مناهضة حاكم فرد.

وإذا كان البعد الاجتماعي الاقتصادي يطغى عند غوغول، فإنّ البعد السياسي هو الذي يطغى في قصة السباعي، والاثنان يضربان عميقاً في البعد الإنساني.

لقد انطلق السباعي في "الأشباح" من القضايا القومية لوطنه العربي، ووضع يده على مشكلات الإنسان في ظلّ الحكومات المستبدّة محاولاً أن يقدّم الحلول لها.

ولنستمع إليه يعلن، في ختام حوار طويل أجري معه:

"أعدّ نفسي كاتباً أخلاقياً يوظّف الفنّ في خدمة أهدافه المثالية. وهذا شرف عظيم أعتزّ به، في هذا الزمن الصعب. فأنا مع الفقراء والمضطهدين في العالم، بقلبي، ولساني، وقلمي، وفعلي، متجاوزاً الشعارات الإيديولوجية التي يتسمّى بها بعضهم في الأدب ثم يمارسون حياتهم على نحو آخر"[10]

شهلا العُجيلي

□□□

[10] مجلة "البيان" (رابطة الأدباء في الكويت)، العدد 246، سبتمبر (أيلول) 1986، ص134-158: "حوار مع الأديب فاضل السباعي"، أجراه وليد مشوّح.

(1) يورد المرحوم الدكتور سيد حامد النساج في كتابه المهم (بانوراما الرواية العربية الحديثة) عدداً من الأسماء والتجارب الروائية في المشهد الثقافي السوداني منذ نهاية الأربعينيات، أي منذ السودانية البكر لعثمان محمد هاشم (تاجوج) الصادرة سنة 1948، وباستثناء هذا الجهد النقدي- فيما نعلم- فإن الرواية السودانية لم تلق حظها من التقويم والمتابعة، ومازال في أغلبها الأعم رهينة المراجعات النقدية المتناثرة في الصحف والدوريات العربية.

(2) منشورات دار الغد، القاهرة 1988.

(3) منشورات دار أزمنة، عمّان 1996.

(4) للتوسع، انظر: ميخائيل باختين 1982 -(الملحمة والرواية)- ترجمة: د. جمال شحيد، ط1. معهد الإنماء العربي، بيروت. ص (28).

(5) كذا في الرواية، والصحيح (فذا) بوصفها نعتاً لفتى.

(6) د. نبيلة إبراهيم 1978- (نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية). ط1. مكتبة غريب، القاهرة، ص(20).

(7) للتوسع، انظر: د. حميد لحمداني 1991- (بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي). ط 1. المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء. ص (70).

نضال الصالح